

Análisis morfológico de una muestra de carteles del Pastojazz 2012-2019

Santiago España Muñoz

Facultad de Artes
Programa de Diseño Gráfico
Universidad de Nariño
San Juan de Pasto
2023

Análisis morfológico de una muestra de carteles del Pastojazz 2012-2019

Santiago España Muñoz

Facultad de Artes
Programa de Diseño Gráfico
Universidad de Nariño
San Juan de Pasto
2023

Nota de aceptación

Jurado

Jurado

Jurado

Agradecimientos

A mis padres, familia, amigos. A mi asesor el profesor Ramón Ortega por toda su ayuda y apoyo. A los muertos que alumbran los caminos.

Resumen

El Pastojazz es un festival de música que se celebra desde 2011, ha traído a Pasto una amplia cantidad de músicos nacionales e internacionales y en cada una de sus versiones ha realizado un homenaje a un músico local destacado. La labor del festival no termina en celebrar la música y los artistas locales, también es fundamental su componente académico. De igual manera en el proceso de difusión y comunicación del festival el cartel es una parte esencial.

El objetivo de esta investigación es analizar el lenguaje gráfico del cartel para caracterizarlo y desde un componente teórico generar un aporte a este. Con este fin, la pregunta de investigación es: ¿qué elementos morfológico-sintácticos tiene el cartel promocional del festival Pastojazz y cómo se relaciona con la cultura?.

La resolución de esta pregunta lleva a la creación de una metodología que permita abordar el problema y, consecuentemente, a la confección y aplicación de un modelo de análisis. La metodología abarca el abordaje que se hizo de los fenómenos del cartel como pieza fundamental del ejercicio del diseño gráfico, del jazz como género cuya historia e influencia en la música son amplias y del Pastojazz como un espacio regional para la difusión de la música y el dialogo.

Se implementa una revisión de antecedentes y se determina unos criterios para la construcción de un modelo de análisis el cual se aplica a una muestra de carteles del festival. El objetivo de este modelo es generar un conocimiento sobre el cartel en términos morfológicos y sintácticos en aras de determinar un lenguaje gráfico y unas constantes de diseño. Por último relacionar el abordaje sobre el contexto del Pastojazz con los resultados del análisis para poder generar unas recomendaciones y posibilidades de exploración para la gráfica de este cartel.

Abstract

Pastojazz is a music festival celebrated since 2011, it has brought a vast amount of national and international musicians to Pasto and in each of its versions it has paid tribute to an outstanding regional musician. The labor of the festival doesn't end in the celebration of music and local musicians, its academic component is also fundamental. In the same way the poster is an essential part of its diffusion and communication.

The objective of this research is to analyze and characterize the poster's graphic language and to generate a contribution to it from a theoretical component. Considering this the following research question is formulated: what morphologic and syntactic elements does the promotional poster for the Pastojazz festival have and how does it relate to culture?

The solution to this question entails the creation of a methodology that allows an approach to the problem and consequently the creation and application of an analysis model. The methodology encompasses the approach made to the phenomena of poster as a fundamental part in the exercise of graphic design, of jazz as a genre whose history and influence are vast and of Pastojazz as a regional space for the diffusion of music and dialogue.

A research background revision is implemented and certain criteria are determined for the construction of an analysis model to be applied with a sample of posters from the festival. The objective of this model is to generate knowledge of the poster in morphologic and syntactic terms in order to determine a graphic language and design constants. Lastly, relate the approach of the context of Pastojazz with the results of the analysis in order to generate recommendations and exploration possibilities for the graphic component of the festival's poster.

Tabla de contenido

3 Modelo de análisis 116

Análisis de resultados y conclusiones 177

Lista de tablas

Lista de figuras

Introducción

El cartel ha sido históricamente un instrumento de comunicación efectivo e influyente, masivamente usado, ampliamente útil y, pasada su función principal o momentánea, se convierte en un objeto de colección y también brinda la posibilidad de un estudio histórico de su tiempo. A pesar de llevar más de 150 años en uso, el formato del cartel aún sigue vigente y adaptándose a las nuevas formas de la tecnología. El cartel anuncia, muestra, llama la atención, convence, puede convocar a la gente en torno a una causa, denunciar las injusticias o llamar a la acción, puede darle rostro a un evento y hacerlo relevante. En fin, tiene muchas capacidades y posibilidades. Por otra parte, no sobra decir que el cartel es una piedra angular del diseño gráfico y constituye no solo un amplio territorio de estudio tanto formal como semántico, sino que su elaboración se presenta como un gran reto para los diseñadores: debe ser legible pero llamativo, sintético pero informativo, en otras palabras, exige del diseñador el uso pleno de su capacidad de síntesis, que brinde una solución eficaz a la comunicación sin dejar de imbuir expresividad en el cartel.

El otro pilar de esta investigación es el jazz. Un género originalmente norteamericano, pero hoy en día presente en casi cualquier territorio. Este género nace de la particularidad de la situación de la población afroamericana en Estados Unidos, de la unión de su música ancestral con la

teoría y técnicas de la música clásica occidental. Es un género ampliamente extendido en muchos círculos que va de caracterizarse por denotar elegancia y exclusividad hasta entenderse como un género bailable y popular. En otras palabras, es multifacético, y esta cualidad le ha dado la posibilidad de fusionarse hábilmente con muchos otros géneros. Así, ha dado origen a un sin número de fusiones propias de cada región y ha dado la posibilidad de que muchos músicos puedan explotar esta cualidad con su virtuosismo. El jazz puede brindar un nuevo matiz a las músicas regionales, las exalta y las revitaliza.

Este género es fuente de grandes músicos y de elaboradas canciones, con un gran valor estético. Esta música precisamente es capaz de brindar un elemento base en la construcción de imagen para el cartel. Muchos de los eventos de jazz se promocionan con un cartel como su imagen principal y, a su vez, la música le puede brindar al cartel un insumo de gran valor para ser único y representativo.

A esta investigación le ocupa estudiar el cartel en la particularidad del festival Pastojazz en sus versiones de 2012 a 2019, en términos morfológicos y sintácticos, para poder determinar sus elementos, símbolos y narrativas comunes, sus fortalezas y falencias y, además, relacionarlo metodológicamente (sistemáticamente) con la música y la cultura que trata de representar y así poder usar este conocimiento en la futura construcción de otros carteles.

Fundamentación

Problema de investigación

El festival Pastojazz se ha celebrado en la ciudad de Pasto desde el año 2011 y en sus distintas versiones se han realizado multiples homenajes a musicos regionales relacionados con el género y cuyos talento y trayectoria los hacen figuras reconocidas que aportan a la cultura regional. El festival y el ámbito del jazz se cimientan en una larga historia de busqueda, construcción y celebración de la identidad a través de la música y es un proceso que aporta a la cultura de distintos lugares.

El legado y trayectoria de los músicos homenajeados aunado a la notable capacidad del jazz de fusionarse con otros generos dando lugar a nuevas expresiones, así como la historia e importancia del jazz componen un sustrato cultural que cuenta con la posibilidad de expresarse a través de la imagen, encontrandose una relación natural entre lo sonoro y lo visual.

Por esto se considera como objeto susceptible de análisis al cartel promocional que ha trabajado este festival en sus distintas versiones, puesto que parte de un contexto de amplia riqueza cultural y de gran aporte a la identidad de la región, aporte que puede enriquecerse más con un desarrollo mayor del lenguaje visual que lo acompaña y que se desprende de este.

Se plantea entonces el estudio del cartel en términos morfológico-visuales justificado desde la comprensión del contexto del que emana y de la riqueza cultural e historica de este, para comprender los elementos que hasta ahora ha utilizado y para generar la posibilidad de aportar a este lenguaje gráfico en aras de enriquecer y optimizar el uso de ese sustrato cultural.

Formulación

De esta manera se formula el problema de investigación de la siguiente manera:

¿Qué elementos morfologico-sintácticos tiene el cartel promocional del festival Pastojazz y cómo se relaciona con la cultura?

Objetivo General

Realizar un análisis morfológico-sintáctico del cartel del Pastojazz para encontrar su relación con el fenómeno cultural del jazz entre los años 2012-2019.

Objetivo Específicos

1. Confeccionar un modelo de análisis morfológico-sintáctico partiendo del estudio de antecedentes y referentes.

2. Recopilar la muestra de carteles del Pastojazz y aplicar el modelo de análisis morfológico-sintáctico.

3. Realizar un acercamiento a los fenómenos del jazz y el cartel en términos históricos a nivel internacional, nacional y local.

4. Realizar un acercamiento teórico al análisis de la imagen.

5. Crear piezas informativas que permitan difundir el proceso y resultados del análisis de la muestra de carteles.

Justificación

La presente investigación parte del reconocimiento de la importancia del cartel tanto histórica como socialmente, así como su alto valor y capacidad comunicativa en diferentes escenarios. De esta manera, toma posición frente al valor del cartel como herramienta comunicativa para confrontarlo con una situación o acontecimiento dado en un lugar y tiempo específicos. Este acontecimiento particular es el festival Pastojazz que se realiza en la ciudad de Pasto.

De una manera más precisa, se relaciona la oportunidad que este evento representa en tanto elemento cultural, como formador de identidad, como reconocimiento de personas de importancia en la cultura regional y como plataforma de difusión musical (cuya importancia también se esclarece más adelante, aunque esta sea de carácter tangencial al cartel).

Teniendo en cuenta esto, la presente investigación se sustenta en la historia del cartel, sus orígenes y su influencia desde el arte, la importancia e influencia de este formato en el diseño gráfico, las capacidades y posibilidades del cartel como elemento comunicativo; pero también en el valor cultural y la oportunidad que representa el festival Pastojazz para la ciudad, su identidad y su cultura y finalmente en la relación entre estos dos aspectos.

Para este fin, la investigación parte del sustento teórico de autores que han trabajado tanto el análisis morfológico y sintáctico de la imagen como el análisis semiótico y contextual de la misma, con el fin de confeccionar un modelo de análisis que comprenda las variables estudiadas (tanto las teóricas propias de la disciplina como las más generales del ámbito cultural y social) con el fin de estudiar los carteles producidos para este festival y someterlos a dicho análisis.

Así, con un análisis sustentado se podrá comprender el funcionamiento del cartel como elementos organizados en una composición y su función en la comunicación para así llegar a conclusiones sobre el cartel y su relación cultural con el evento y la ciudad, para poder conocer cómo funciona este elemento comunicativo y aseverar sus fortalezas, así como sus posibles mejoras; todo esto desde un sustento teórico.

En síntesis, esta investigación proveerá un insumo teórico para futuras investigaciones que se enfoquen en el análisis morfológico-sintáctico con un componente contextual cultural, un insumo metodológico para el análisis de carteles en términos morfológicos y sintácticos y también un breve aporte a la recopilación de la memoria gráfica de la ciudad.

Contextualización

Contexto

Macro-contexto

El jazz ha estado presente en Colombia aproximadamente desde los años 50, generalmente combinándose en estilo fusión con géneros propios del país dando lugar a lo que se conoce como el jazz-fusión.

Este género se originó en los Estados Unidos a finales del siglo XIX como una expresión propia de la población afro, dándose primero como música de festejo para grandes grupos (big bands) y evolucionando hacia la complejidad y el virtuosismo de los instrumentos como el saxofón, la trompeta, el piano o la guitarra.

Aunque al principio era música solo escuchada por la población afro, entre los años 20 y 30 se fue extendiendo y ganando mercado, haciéndose popular entre las personas blancas y también llegando a otros países en Europa, Asia y América Latina.

Así llegó hasta Colombia, donde la influencia del jazz comenzó extendiéndose desde la región de la costa atlántica, en donde se encuentran los primeros registros de agrupaciones que interpretaban esta música entre su repertorio, para luego llegar hasta el centro del país y otras regiones.

En cuanto al lenguaje visual asociado al jazz, no es sino hasta los años 40s a 50s que comienza a adquirir una forma identificable, pues anteriormente los conciertos o bares dedicados al jazz eran promocionados de manera básica en carteles solo con tipografía y en algunos casos con fotografía, esto también relacionado a las condiciones económicas de quienes podían asistir a estos y de la imagen que se tenía socialmente de este género.

En la época en que el jazz se vuelve más hacia el virtuosismo, crece y gana público con figuras como Louis Armstrong, Duke Ellington, Charlie Parker, John Coltrane entre otros; gana además el aprecio de gente como estudiantes y artistas. Aquí también crece el lenguaje gráfico usado para promocionarlo, aplicado tanto en carteles como en portadas de discos y artículos periodísticos; haciendo uso de más elementos como una fotografía más dedicada, composición, paletas cromáticas, entre otros.

Así, mientras el género crecía en fama y en complejidad, fue adquiriendo un lenguaje visual asociado a este cada vez más específico e igualmente complejo que, sin embargo, y debido a diversos factores, termina siendo olvidado o en el desuso.

Micro-contexto

En el contexto de la expansión de este género por Colombia, es preciso destacar que en la región del departamento de Nariño y especialmente en la ciudad de Pasto existen músicos de gran talento que se dedican al jazz. Entre los primeros nombres se encuentran Edy Martínez, Noro Bastidas o Tico Pierhagen y entre los más recientes se encuentran agrupaciones como Fatua Trio entre otras; todos ellos con un gran talento y algunos con reconocimiento nacional e internacional.

En este mismo contexto se encuentra en la ciudad de Pasto y en el marco de festivales de jazz a nivel nacional (como MedeJazz, BarranquiJazz o Jazz al Parque), el Pastojazz. Este festival se viene realizando desde el año 2010 impulsado por el Fondo de Cultura de la ciudad y con apoyo de distintos sectores tanto del gobierno como de la academia.

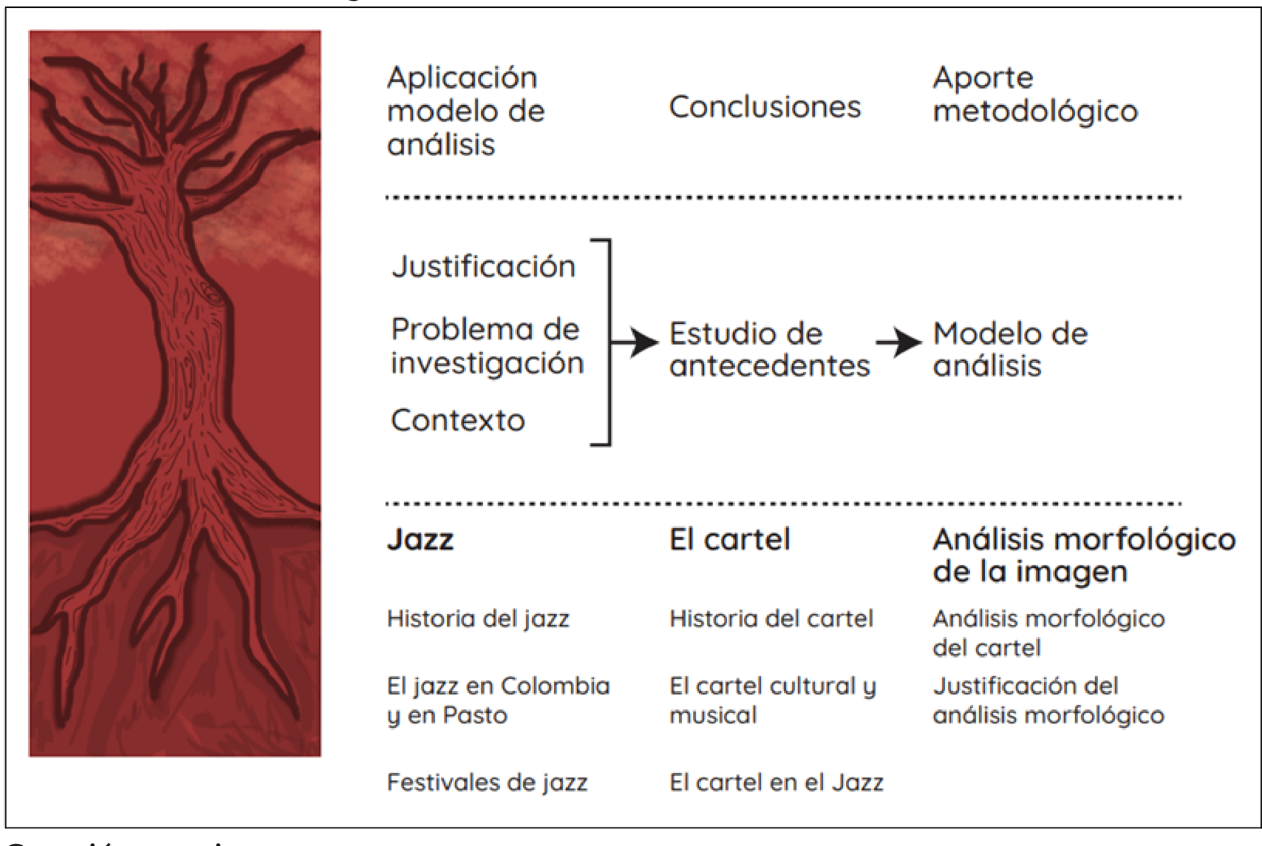
En cada una de sus versiones, el Pastojazz ha realizado un homenaje a algún músico reconocido de la ciudad (los mencionados anteriormente han tenido este reconocimiento) y en cada versión ha trabajado una estética diferente para generar piezas de cartelística y de publicidad. Estas piezas son generalmente de un tipo bastante convencional llegando a limitarse a usar la identidad de cada versión del festival y presentar gran cantidad de información con respecto a los invitados y patrocinadores. Es escaso ver que se haga referencia a elementos visuales propios de la ciudad o de los músicos participantes u homenajeados del festival y menos que se presenten piezas que no sean estrictamente informativas.

Desarrollo metodológico

Estructura de la investigación

Para el desarrollo de la presente investigación, tanto en su concepción como para su divulgación, fue fundamental el hacer una macroestructura que entendiera la dirección general del trabajo y acomodara sus diferentes partes en función de esta, así como del problema de diseño y los objetivos general y específicos. Dicha guía/estructura se encontró en la figura del árbol y en la relación de sus partes: se absorben nutrientes (o conocimientos, en este caso) desde las raíces que, a su vez, funcionan como base y sostén de la estructura; este insumo pasa al tronco donde alimenta una estructura que crece constantemente y sigue una dirección clara y, por último, culmina en las ramas y hojas que son las que más se ven y en donde el camino y proceso anteriores dan frutos. Por esto se comprende esta estructura como una guía tanto en la creación de esta investigación así como una ayuda para su lectura.

Tabla 1
Estructura de la investigación.



Creación propia.

Construcción de categorías

La anterior estructura (Tabla 1) esclarece los pilares sobre los que se sostiene la investigación: el jazz, el cartel y el análisis morfológico de la imagen. Estos responden a los objetivos específicos planteados y a su vez permiten desglosarse en categorías las cuales se tratarán en el marco teórico y en la metodología (modelo de análisis).

Esta investigación se ubica en un contexto específico que parte de un fenómeno cultural desarrollado en torno a un género musical, en otras palabras, el festival (y los eventos que se desprenden de este) y la cartelística en torno al jazz. Teniendo en cuenta esto es necesario tratar y profundizar en los orígenes de estos dos factores para tener una comprensión de las implicaciones culturales de este contexto y desde donde emergen tanto la música como la imagen y como llegan a relacionarse en este ámbito.

Por esto se trata la historia del jazz para entender como este género se extendió desde sus orígenes hasta la modernidad y las implicaciones que tiene ese desarrollo histórico particular. Se justifica también la importancia del Pastojazz desde una profundización en este festival y en lo que implica para la cultura regional y el papel que juega al difundir tanto música del mundo en la región como al homenajear a músicos regionales y el papel de este evento en la construcción de identidad.

De la misma forma se trata el fenómeno del cartel desde sus orígenes y su desarrollo histórico pues se considera necesario para lograr un entendimiento de este como un medio preponderante de comunicación y difusión.

El recuento de la historia del cartel conlleva al estudio que se ha hecho de este en ámbitos académicos tanto de su dimensión contextual y social como de sus aspectos formales o morfológicos. La comprensión de estos aspectos a manera de antecedentes sirve de sustento para la posterior creación del modelo de análisis.

Sin embargo, este no se sustenta solo en antecedentes de análisis de carteles, sino que también considera investigaciones que tratan el análisis de la imagen como tal (a diferencia del cartel) enlazada a diferentes contextos culturales igualmente relevantes.

Por otra parte el análisis no solo se justifica en la mera existencia del festival Pastojazz y de su expresión gráfica, sino que, como se mencionó, del estudio de esta relación surge un entendimiento de la relación entre imagen, música y cultura y una base desde la cual generar aportes a este ámbito.

En síntesis, las categorías y sus relaciones dentro de la investigación serán las siguientes:

Tabla 2
Relación entre las categorías de análisis y los objetivos de investigación.

<table>
<tr><td>Historia del jazz</td><td>Origen del jazz
Jazz en el Caribe y en Colombia
Jazz en Pasto</td><td rowspan="3">Realizar un acercamiento al fenómeno cultural del jazz en el ámbito regional y nacional, así como de la cartelística asociada a la música

Indagar en la tipología de los carteles y en la relación entre estos y la cultura.</td></tr>
<tr><td>Historia del cartel</td><td>Origen del Cartel
Uso en la guerra
El cartel y el mercado
Cartel en Colombia
Cartel en Pasto</td></tr>
<tr><td>Cultura y cartel</td><td>El cartel y la comunicación
El cartel cultural
El cartel social</td></tr>
<tr><td>Análisis de la imagen</td><td>Antecedentes
Autores
Justo Villafañe
Panofsky
Barthes</td><td>Confeccionar un modelo de análisis partiendo del estudio de antecedentes y referentes

Recopilar la muestra de carteles del Pasto Jazz y aplicar el modelo de análisis morfológico-semántico.</td></tr>
</table>

Creación propia.

Diseño metodológico

Enfoque y método

La presente investigación se desarrollará bajo el enfoque cualitativo apoyándose en el método histórico-hermenéutico.

El enfoque es cualitativo se utiliza en tanto esta investigación se enfoca en el acercamiento y profundización sobre los fenómenos del jazz y el cartel así como en el contexto que supone el festival Pastojazz y la relación que poseen estos elementos a través del estudio morfológico-semántico del cartel promocional de dicho festival. En este sentido el propósito de esta investigación es recoger y generar información de tipo cualitativo en oposición a información de tipo cuantitativo (datos exactos y medibles en términos numéricos).

También el enfoque cualitativo se ve reflejado expresamente en cómo se comprende el proceso de esta investigación desde su desarrollo metodológico, en tanto que concuerda con la acepción de este enfoque propuesta por Sampieri (2017), quien explica que este método se asimila al cualitativo en tanto transita por temas significativos de manera rigurosa; sin embargo, el orden entre el planteamiento de preguntas e hipótesis así como del marco de referencia no tiene que ser estrictamente sucesivo (que sea inicialmente obligatorio tener total claridad sobre lo teórico para, sólo luego, confrontarlo con la práctica o los datos recogidos, aunque si es necesario partir de una revisión inicial de la literatura acorde) sino que admite un proceso de retroalimentación o iteración entre el sustento teórico y su confrontación con el fenómeno a analizar de manera que "La acción indagatoria se mueve de manera dinámica en ambos sentidos: entre los hechos y su interpretación, y resulta un proceso más bien "circular" en el que la secuencia no siempre es la misma, pues varía con cada estudio" (Sampieri, 2014, pág. 7).

Sampieri concibe un proceso de la investigación cualitativa en el que las distintas fases de esta (planteamiento del problema, diseño del estudio, recolección de datos, etc.) se retroalimentan con la revisión de literatura y construcción del marco de referencia, de manera que se conciben características como: complementación de lo teórico con las etapas del estudio y por ende una necesidad de regresar a etapas previas para fortalecer el proceso, una inmersión en el campo donde el investigador se familiarice con el entorno, la situación y sus particularidades además de identificar aspectos claves que fortalezcan el posterior análisis. Aspectos estos que se verán implementados en esta

investigación como se apreciará más adelante en el desarrollo metodológico.

Se contempla, entonces, esta investigación como un proceso iterativo entre el estudio de los fenómenos (jazz, cartel, Festival Pastojazz) y el análisis de los carteles en sí, esperándose que haya avance y enriquecimiento entre ambas etapas.

En lo concerniente al método histórico-hermenéutico, la adopción de este parte desde su conceptualidad más básica: interpretación de textos . Aunque originariamente se limita a aquella que se hace de los textos religiosos (específicamente durante el desarrollo de la teología ligada a la religión católica) con el desarrollo de la filosofía hermenéutica y la investigación de diversos científicos sociales durante el siglo XX, esta se ha expandido hacia una perspectiva más amplia que conlleva la interpretación no solo de textos no exclusivamente religiosos, sino también de otras fuentes susceptibles de ser interpretadas en diversos campos como en la investigación de fenómenos sociales o como instrumento para desarrollar una crítica de las tradiciones metodológicas utilizadas en las ciencias sociales (Ángel Pérez, 2011).

Con esta perspectiva más amplia del concepto Ortiz Ocaña (2015) menciona la concepción de Runes (1994) quien dice que la hermenéutica es "el arte y la ciencia de la interpretación de escritos a los cuales se les reconoce autoridad(...)" y, por otro lado, que esta está ligada a la conciencia histórica en tanto le reconoce un potencial de adentrarse en la interpretación de diversas fuentes sin que se límite, como en su concepción religiosa original, a no emitir ningún juicio sobre ellas tan solo interpretándolos (en otras palabras, solo desarrollando una técnica sin contenido) sino que sobrepasa ese limitado horizonte, convirtiendo el potencial de la interpretación en un acercamiento a temas más allá de lo filosófico, lo teológico o lo investigativo llegando más hacia lo humano a través de esa necesidad interna natural de interpretar lo que le rodea (Ortiz Ocaña, 2015).

En este sentido concuerda con Turtulici (2015) quien comenta al respecto que en la acepción que Heidegger propone sobre la hermenéutica se concibe una necesidad de interpretación al tratar de explicar la experiencia y que esta es un vehículo ideal para el estudio de la acción humana. Igualmente propone unas características de este método que comprenden, entre otras, que se constituye en un proceso circular o iterativo pues su interpretación se enriquece al aplicar el conocimiento que genera y confrontarlo, así como una característica inherente de deconstruir lo que analiza para comprenderlo.

La suficiencia de este método se puede entender en las propias palabras de Turtulici (2015):

> Se puede decir que la Hermenéutica parte de un sujeto quien por medio de sus

propios cuestionamientos, de leer textos, comparar y comprender el significado de cada palabra realiza una investigación desde la perspectiva Inductiva, es decir dando a conocer teorías a partir de datos recogidos, define su propia tesis (pág. 2).

Por ende, esta investigación se apalanca desde el método histórico-hermenéutico que se ve reflejado en la naturaleza del acercamiento a los fenómenos en tanto se recopila documentos que dan cuenta de la historia y avance de estos así como se realiza una interpretación de la significancia de dichos elementos para el contexto de la investigación. De la misma manera, se realiza una interpretación (en un sentido de análisis morfológico-semántico) de la muestra de carteles, proceso que es central a esta investigación.

De esta manera se transita por lo planteado por este método desde diversos puntos: se interpreta los postulados de diversos autores sobre los fenómenos que la investigación abarca, se hace confluir esta información de manera que se evalúa lo que es pertinente y se compara las diferencias tratando de enriquecer el análisis, estas relaciones generan una base conceptual desde la cual ir hacia el fenómeno en sí para también interpretarlo y, por último, esta confrontación deja unos resultados que abren la posibilidad de volver hacia los planteamientos para evaluar nuevamente y fortalecer con lo aprendido.

Lo anterior se aprecia mejor en el siguiente desglose del desarrollo metodológico

- Se hace un abordaje histórico del cartel como un elemento que se ha gestado aproximadamente desde el siglo XIX y que ha tenido varias evoluciones formales, estilísticas y de uso. Este estudio no solo brinda una visión del fenómeno del cartel en general sino que provee algunos enfoques sobre el papel o rol que un cartel puede cumplir en diversos escenarios (por ej.: en lo comercial, lo cultural, lo social, etc.) así como una comprensión de la dimensión del mismo y su importancia tanto en general como para el diseño gráfico en particular.

- Se realiza también un abordaje histórico del jazz como fenómeno cultural que apunta a comprender las raíces históricas y culturales (o en otras palabras, la herencia de este género) que configuran la creación y difusión de este género. Este estudio se dirige desde el origen del género hasta su difusión por Colombia y ayuda a comprender la dimensión e importancia cultural del jazz como fenómeno propio del continente americano.

- Por último, los dos elementos anteriores se conjugan en la actualidad en forma del estudio del cartel del Pastojazz entre los años 2012 a 2019. De esta manera se estudia el cartel (del cual se tiene una comprensión histórica) y que es un medio que aún se encuentra en pleno uso a pesar de los

avances tecnológicos y comunicativos) y se apunta a una comprensión del motor de dicho festival, es decir, el jazz y lo que implica históricamente pero también la importancia que este tiene en lo local (en forma de los músicos homenajeados locales de cada versión del Pastojazz o lo que implica que este haga parte de una red de festivales de difusión del jazz a nivel nacional).

De esta manera se conduce la investigación desde la generalidad de los temas tratados hasta la especificidad del contexto en que se aplican y se presentan (el tiempo actual en la particularidad del Pastojazz desarrollado en la ciudad de Pasto y el cartel que ha producido este festival) y se aplica el método en la interpretación no solo de la teoría al respecto del cartel y el análisis de la imagen sino que también se hace una interpretación del fenómeno cultural del jazz (en términos geográficos desde su origen hasta su ubicación en la ciudad de Pasto) y del cartel del Pastojazz.

En esta etapa se mezclan y se sobreponen la interpretación y lo histórico, puesto que el fenómeno del jazz en términos geográficos es inseparable de su historia (a este respecto, tiempo y espacio componen la totalidad del fenómeno como se lo concibe en esta investigación) y de igual manera en el estudio del cartel no es posible dejar de lado su aspecto histórico.

Unidad de análisis

Población y muestra

La presente investigación comprende en la población de su unidad de análisis a actores involucrados en el desarrollo del Pastojazz tales como los organizadores del festival (Fondo Mixto de Cultura de Nariño), asistentes, músicos, periodistas y expertos; también comprende a expertos tanto en lo relacionado a cartelística como al estudio e interpretación de la imagen y a los autores de los carteles a estudiar.

Por otro lado, se considera al cartel como el principal objeto de análisis de esta investigación, por ende será de este que se tome una muestra para el análisis. Dicha muestra corresponde, como lo revela el título de la investigación, a los carteles del Pastojazz entre 2012 y 2019, siendo un total de 8 carteles que serán sujeto de análisis.

La razón de esta muestra es abarcar la mayoría de carteles posibles. En este sentido, aunque el festival se realice desde 2011, la primera versión no cuenta con un cartel o al menos no existe un registro del mismo. Así mismo, debido a la pandemia de COVID-19, no se realizó el festival en el año 2020 y la versión de 2021 se realizó de manera virtual.

Cabe hacer claridad también sobre la naturaleza del proceso del cartel del Pastojazz. En los 11 años del festival este siempre se ha generado desde la entidad organizadora (el Fondo Mixto de Cultura) que en su apartado de comunicaciones maneja una persona capacitada para dicha labor.

Es por esto que se menciona más adelante que se contempla realizar una entrevista con la autra de los carteles, puesto que esta labor la ha llevado a cabo la misma persona durante toda la existencia del festival, aspecto que, debidamente, se tendrá también en cuenta en tanto afecta de alguna manera la ejecución del análisis correspondiente a los carteles.

En consencuencia con este hecho, el proceso de creación de los carteles obedece a un flujo organizacional interno en el que las necesidades comunicativas que el cartel ha de cubrir se generan, se analizan y se discuten desde la organización tanto del Fondo Mixto de Cultura como de la organización del Festival.

Por otro lado, también se destaca la marcada independencia que tiene sobre la organización del festival y, por ende, de su aspecto comunicativo el Fondo Mixto de Cultura, que resalta en tanto, si bien la existencia y realización del festival se generó y se mantiene en gran medida gracias a la colaboración del Circuito Jazz Colombia, todos los festivales que hacen parte de este son independientes y reflejo de esto son las diversas gráficas y estilos que cada uno maneja en la creación de sus carteles y piezas promocionales.

Técnicas e instrumentos de recolección de datos

La técnica a utilizar para la unidad de análisis correspondiente a los carteles es la observación. La técnica elegida acata la recomendación de hacer uso de una guía que planifique la observación que se llevará a cabo, con el objetivo de hacer el proceso lo más riguroso y eficiente posible. De esta manera se desarrolla una guía de observación a manera de instrumento a su vez comprende una ficha de recolección y una ficha de análisis.

Este instrumento indagará en los aspectos morfológicos, sintácticos y semánticos del cartel y es lo que se considera parte fundamental del modelo de análisis de la investigación. Este modelo se construye a partir de la indagación de antecedentes y de diferentes fuentes que proporcionan un sustento teórico y se estima que recopile información detallada y de calidad sobre la muestra de carteles que se analizarán.

Los datos recogidos por este instrumento serán luego objeto de análisis para la elaboración de conclusiones.

En tanto datos se hace amplio uso de búsqueda y análisis de información concerniente a los temas delimitados en la estructura de la investigación.

De manera análoga se trabajan entrevistas semiestructuradas que apuntan a profundizar en el contexto del festival y en el campo del cartel y de la interpretación de la imagen, para ser aplicadas con los actores ya mencionados.

Fuentes de información

Referentes de investigación (antecedentes), análisis morfológico y semántico, historia del cartel:

-El cartel como representación cultural: Análisis morfosemántico de una muestra de carteles culturales, de Lorena Galíndez Giraldo

-El arte en el cartel publicitario. Estudio iconológico e iconográfico del cartel en Colombia desde 2000 hasta 2010, de Jorge Esteban Zapáta Garcés e Ilvar Josué Carantón Sánchez.

- Cartel ilustrado en Colombia 1930-1940, de López P. J, Reyes Sarmiento, Greiff Tovar.

- Propuesta metodológica para el análisis gráfico, tipográfico y cromático de cartelería, de María Tabuenca Bengoa; Laura González Díez; Belén Puebla Martínez

-El cartel político en México: memoria, reflexiones e inflexiones, de Morelos, J.M en Revista Creación y Pensamiento.

-Ponencia: La ciudad de Pasto del siglo XXI a través de sus cartelistas. Aproximaciones a la obra de tres cartelistas jóvenes de la ciudad. La Ciudad y sus lugares. Prácticas y representaciones. Pasto, Nariño, Colombia, hecha por Hugo Plazas.

-Introducción a la teoría de la imagen de Justo Villafañe

- Metodologías para el diseño de cartel social desde América Latina de Carlos Riaño, Juan de la Rosa y Diego Bermúdez

- Los elementos morfológico-visuales del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, modalidad carroza y su relación con la industria cultural y creativa

- Retórica de la imagen de Roland Barthes

Historia del jazz y festival Pastojazz

-TRAVESÍA Hibridación y viajes del jazz en Colombia y su influencia en la música local de Oliver, R.

- El jazz colombiano todavía sin historia de Bermúdez, E. En Revista Ensayos: Historia y Teoría del Arte.

- Jazz en Bogotá de Aguilera, J.

- From Afro-Cuban Rythms to Latin Jazz de Fernández, R.

- Entrevista a Beatriz Monsalve secretaria general del Circuíto Jazz Colombia por Robledo, A.

Entrevistas

Se utilizará entrevista semi-estructurada con actores del contexto del festival y del cartel. Para guiar la entrevista en cada contexto se establecen las siguientes preguntas a manera de guía.

Contexto Pastojazz

- ¿Cómo surge el festival?

- ¿a qué necesidades responde el pasto jazz y su creación? ¿alguna necesidad regional?

- ¿qué importancia cultural o en la cultura regional ha ocupado el festival en sus distintas versiones?

- Desde su perspectiva, ¿Cuál es la importancia de la difusión del jazz?

- ¿El jazz aporta a la cultura regional?

- ¿Cuál es la importancia de la difusión de las llamadas músicas del mundo?

- ¿Cómo surge la idea de homenajear a músicos regionales en cada versión?

- ¿Cómo ha sido la recepción del festival?

- ¿La historia del jazz y su difusión ha tenido alguna influencia en la realización del jazz?

- ¿Se ha tratado de articular de manera intencional al jazz con la cultura regional?

- ¿Hay fundamento en considerar al jazz como música reservada o incluso elitista?

- A propósito de los músicos homenajeados, desde su perspectiva ¿ellos construyen cultura e identidad?

- ¿Se proyecta la ciudad a través del festival?

- Mientras los demás festivales de jazz en el país se centran más hacia el jazz afrocubano ¿el pasto jazz busca otro rumbo más enfocado hacia las músicas del mundo?

Propósito: *Conocer más a fondo o de manera más detallada el Pastojazz, generar contacto con la entidad organizadora, manteniendo en foco la relación con la cultura y la identidad*

Entrevistas

Contexto Cartel

- ¿Qué variables gráficas tiene en cuenta al hacer un cartel?

- ¿Qué relación tienen la gráfica y la cultura?

- ¿Cómo concibe el papel del cartel en el tejido urbano moderno?

- ¿Considera que el proceso de realizar un cartel es más metodológico o tiene más libertad en la creación? (en referencia a si es más lógico, racional o procesual o más bien es libre, artístico o de expresión del mundo interno o de las ideas del autor)

- ¿Qué considera que puede determinar la efectividad comunicativa de un cartel?

- ¿Qué papel o que tanto considera al sujeto u objeto a la hora de hacer un cartel?

- ¿Usted comprende al cartel más como una relación de elementos que funcionan en cooperación o en unión o como un objeto sólido comprensible solo como unidad?

Contexto Cartel Pastojazz

Si existe la oportunidad de entrevistar a la autora de los carteles del festival, se propone partir de las preguntas generales de contexto cartel y allanar la entrevista hacia lo especifico del festival.

Se debe procurar indagar no solo aspectos formales del proceso creativo sino también aspectos del proceso de trabajo con la Fundación Fondo Mixto de Cultura y cómo afecta la gestión real del proyecto a la creación del cartel.

Modelo de análisis

Ya que el objetivo de esta investigación es realizar un análisis morfológico-sintáctico del cartel del Pastojazz y relacionarlo con la cultura, se hace necesaria la creación de un instrumento que permita realizar dicho análiziz desde la lectura de los carteles.

Con esto en mente, se propone un instrumento que se base en la técnica de observación propia de las investigaciones cualitativas.

El objetivo de esta es recoger una amplia cantidad de información sobre los carteles que sea susceptible de ser analizada para generar una relación con la cultura. Por esto se hace necesario generar una guía para llevar a cabo dicha observación.

Esta guía se genera en esta investigación en forma de un modelo de análisis cuyo propósito es poder explorar el funcionamiento gráfico de los carteles y, a través de la información recolectada, poder realizar una caracterización del lenguaje gráfico de estos así como identificar las relaciones con la cultura.

El papel de este modelo es primordial en esta investigación, es la principal herramienta de trabajo y, por tanto, es una que se ha construido en atención a diversas necesidades que se han identificado tanto en la investigación y el acercamiento al fenómeno como en el análisis juicioso de los referentes investigativos.

El modelo responde a unas necesidades concretas y es producto del análisis de referentes pertinentes, lo que hace que sea una herramienta compleja en la que se propende por una lectura organizada y sistemática de los carteles.

Como tal, este modelo de análisis tiene un apartado especial más adelante en donde se desglosa y explica en su totalidad para dar paso a un análisis y caracterización del lenguaje gráfico de los carteles.

Metodología

Teniendo en cuenta lo tratado hasta ahora, se propone el abordaje general que ha hecho esta investigación también como un aporte de tipo metodológico.

Figura 1

Metodología de la investigación



Creación propia.

Este aporte metodológico se da en el sentido de un planteamiento de los procesos que se ha llevado a cabo en esta investigación en términos amplios y generales, a manera de inducciones o del método inductivo, con los que se pretende generar una visión procesual ordenada que pueda aplicarse a procesos y contextos similares a los de la presente investigación.

Con esto se quiere decir que el proceso de pensamiento de este proyecto se ha llevado por diferentes estructuras y tras varias iteraciones entre las diferentes etapas, se ha logrado una comprensión del proceso de la que se extrae una metodología en 3 pasos, como se relaciona en la figura 14.

La inducción de estas etapas parte de la consideración fundamental de este proyecto de los 3 ejes que lo motivan y la interacción de estos: el festival Pastojazz, el cartel y el análisis morfológico.

Con esto en mente se extraen los pasos generales, a saber:

1- Acercamiento al fenómeno: como ha delimitado esta investigación, es necesario un conocimiento contextual del fenómeno que se pretende trabajar. Sobre este se puede decidir según su pertinencia si se estudiará en términos históricos, sociológicos, antropológicos, entre otros abordajes según lo requiera el objetivo del estudio.

Debido a la naturaleza del planteamiento hermenéutico de este proyecto, se considera aquí que la labor hermenéutica de interpretación es también fundamental y debe considerarse en este acercamiento.

Así mismo, se formula una generación de consideraciones sobre el fenómeno. Se propone generar a manera de discurso consideraciones sobre la importancia/pertinencia de lo estudiado, la apreciación que se tiene de este desde algunos puntos de vista e incluso las motivaciones para la creación del proyecto. Estos son insumos que sirven para clarificar aspectos que pueden resultar útiles más adelante.

2- Análisis de la imagen: La naturaleza de este proyecto requiere entonces que el contexto o material a investigar sea relativo a la imagen, en tanto se ha generado una aproximación a su análisis y es esta la motivación principal del proyecto. Sin embargo, el análisis de la imagen no se limita a lo morfológico-sintáctico, sino que debe considerarse a la imagen como uno de los medios de mayor riqueza y, por ende, susceptible de ser estudiado desde diversas áreas del conocimiento, cada una de las cuales procederá con sus respectivas metodologías a realizar el análisis. Se entiende de esto que, esta metodología se enfoca en la existencia de una relación fenómeno-imagen.

3- Por último, partiendo de la conjunción de las dos líneas anteriores se procederá a formular un modelo de análisis, en el cual se tendrá en cuenta lo teórico y metodológico estudiado para generar un instrumento o

herramienta que permita realizar el análisis.

Dicho modelo deberá tener en cuenta aspectos como el apegarse a un aspecto metodológico a fin de producir resultados y conclusiones desde un enfoque sistemático que sea lógico desde sus fundamentos teóricos hasta su aplicación.

Se genera también como insumo el mapa que marca la figura 14, que puede adaptarse para proponer las categorías, autores y temas que se considere han de influir en el proceso investigativo, así como se recomienda la revisión de dicho mapa en varios momentos del proceso debido a la naturaleza iterativa de la investigación así como al flujo natural de actualización a medida que se avanza.

Como puede apreciarse en la figura 15, se pueden visualizar las interacciones (e incluso proponer nuevas) a partir de los diferentes componentes de cada etapa. Se reitera la cualidad iterativa del procesos, que siempre enriquece el pensamiento del proyecto a través de los ciclos de análisis.

Figura 2

Aplicación del mapa metodológico.



Creación propia.

1

Acercamiento al fenómeno

Orígen del jazz

El género actualmente conocido como jazz tiene sus orígenes en los Estados Unidos, más específicamente en las regiones del sur cercanas al rio Mississippi y a Nueva Orleans y el golfo de México. Nació con el concepto de hibridación como su centro, puesto que el jazz, contrario a lo que se podría pensar, no es una música puramente africana ni una continuación de la música de sus habitantes previo al periodo de esclavización que sufrieron.

Es una música que se gesta en una población que si bien tiene presentes sus raíces también tiene influencia de otros muchos elementos de la cultura europea y esto se ve reflejado tanto en los instrumentos que usa, como en la técnica y composición.

También es una hibridación en tanto es la convergencia de distintas culturas (especialmente si se asume lo "europeo" como un término sombrilla que cubre distintas nacionalidades que era y aún es posible encontrar lado a lado en ese país). En palabras de Rafael Oliver "Es el resultado de un proceso de hibridación, en la medida en que es el producto de la convergencia de varias culturas en un espacio determinado, la creación de una nueva identidad a partir de otras que colisionan." (Oliver, 2009, pág. 13).

Cabe resaltar la importancia, y la futura analogía que sugiere, el espacio cultural de lo que era Nueva Orleans a partir del siglo XVII y cómo es un lugar perfecto y único para que se geste el nacimiento de una nueva manifestación cultural e incluso de todo un nuevo lenguaje.

Esta ciudad que fue primeramente fundada por colonizadores franceses en 1718, luego vendida a España en 1763, posteriormente reconquistada por Napoleón en 1800 y tan solo 3 años después vendida (como parte de la provincia de Luisiana) a la joven nación de los Estados Unidos; presenta en sí una gran confluencia de culturas debido al paso de unas manos a otras y cada cual dejando su huella manifiesta. Bajo todo este concepto se encontró también una amplia población de personas provenientes de África que se encontraban en esclavitud hasta que esto cambiara luego de la guerra civil.

Otro elemento importante es la amplia influencia que tuvo Nueva Orleans durante siglos de la cultura latina (en tanto el latín y las lenguas derivada de este) y de la religión católica que tienen sus propias características mucho menos rígidas que sus contrapartes más al norte que eran protestantes.

Esta convergencia de culturas se puede ejemplificar con la anécdota, narrada por Oliver,

de un arquitecto de nombre Benjamin Latrobe quien en 1819 presenció en las cercanías a Congo Square en el centro de Nueva Orleans una gran congregación de afroamericanos reunidos en torno a unos músicos que tocaban tambores y calabazas, rudimentarios instrumentos de cuerda y también voces femeninas; alrededor de ellos danzaba una gran multitud. Este mismo fenómeno, llamado ring shout, puede verse a lo largo del continente americano. Y es el germen fundamental de lo que sería el jazz en sus inicios (Oliver, 2009).

Con la abolición de la esclavitud tras la guerra civil y con el vertiginoso avance que empezaba a desarrollar el país con su creciente industria y sistema de transporte (se comienza a reemplazar la importancia de las vías fluviales por el ferrocarril), comienzan a surgir las denominadas big bands, que variaban en número de integrantes e instrumentos y que desarrollan un estilo particular de música en la que convergen la tradición africana (como los ring shout, pero también el blues, el góspel, entre otros) y la influencia europea. Estos músicos se forman de manera empírica, viendo tocar a otros o por intercambio familiar. Y en este contexto comienza a tomar forma la manifestación estilística más temprana del jazz que se conoce como jazz de Nueva Orleans.

Este estilo se extendió ampliamente por los Estados Unidos, especialmente debido a lo que Oliver llama "la figura del viajero" encarnada por pioneros como Jelly Roll Morton, Joe "King" Oliver, Louis Armstrong y Sydney Bechet. Estos músicos, naturalmente provenientes de Nueva Orleans, fueron fundamentales en la expansión y desarrollo del género, precisamente porque se decidieron a emprender el viaje, dejaron su ciudad y buscaron nuevos horizontes especialmente en Chicago y la costa este. Es precisamente en Chicago donde esta música tiene su mayor auge.

Estos músicos aún son reconocidos mundialmente y son nombres estandarte del jazz y de la cultura en general. Consiguieron tal repercusión que el género se extendió por ambas costas del país y surgieron un sinnúmero de músicos y agrupaciones que llevaron el jazz hacia todavía más nuevos horizontes, pero aún con el concepto de hibridación como núcleo: convergían técnicas más académicas y europeas, pero adueñadas y dominadas por afroamericanos dieron origen al be-bop; con la tendencia a la experimentación tanto musical como técnica y de la materia sonora en sí surgen, por ejemplo, el acid jazz.

Posteriormente el jazz tomaría todavía nuevos rumbos al fusionarse con otras músicas dando lugar a infinidad de nuevas expresiones. Sin embargo, a esta investigación le ocupa conocer cómo el jazz llega a Colombia y esto sucede antes y durante la expansión del jazz de Nueva Orleans. Adicionalmente, cabe resaltar cómo

el jazz no es solamente una música concebida por la población afro de Estados Unidos, sino que tiene en sí una convergencia de todas las poblaciones afro del caribe y esto se manifiesta en su influencia previa y en su posterior fusión con géneros de esta región.

Es necesario entender al continente americano como un solo gran ecosistema, y a la región del caribe como una región parte de ese ecosistema con sus propias estructuras e intercambios que se aceleran con la implementación de nuevos y mejores medios de transporte.

A esta región le pertenece una vasta riqueza cultural gracias a la presencia y confluencia de diversas culturas (Francia, España, Inglaterra, poblaciones indígenas y poblaciones afro) de las cuales surgen nuevas formas de expresión que toman elementos y los recombinan recreándose. De esta manera y debido a los ires y venires de la región y sus constantes cambios especialmente desde el siglo XVII, un elemento central como la música va variando y transportándose entre lugares, cambiando y generando nuevas expresiones.

Para poner un ejemplo concreto, el son cubano experimentó una gran difusión por Latinoamérica a través de grabaciones y películas durante los años 20s y 30s. Este particularmente se expandió por la costa atlántica de Colombia a través de numerosos trabajadores llegados de cuba relacionados con el cultivo de caña que se extendía por esta zona. En una zona en particular, el Palenque de San Basilio (que se formó luego de una rebelión de esclavos en los primeros años del siglo XVII, de las cuales hubo muchas durante esta época y que eventualmente formaban palenques, es decir, poblaciones de esclavos liberados e independientes), que hasta recientemente había disfrutado de relativa estabilidad pero que cambió con el comienzo del siglo XX; se formó un sexteto de son que aún continua hasta la actualidad y el género tuvo una gran acogida en esta zona. Se estima, entonces, que algunos factores como los filmes que mostraban las agrupaciones cubanas de son conformadas por negros y mulatos (población similar a la de esta región), el ritmo de la música se llevaba con instrumentos de percusión hechos con pieles y tocados a mano y las letras eran cantadas en un español mucho más cercano a cómo lo hablan en la zona y hablaban sobre el duro trabajo en los cañaduzales, las comidas de los trabajadores como el plátano y la yuca; fueron determinantes para que esta música tuviera una gran acogida y apropiación por esta población especifica y no lo fuera, por ejemplo, en el centro del país (Fernandez, 2006).

Otro ejemplo de cómo la música en el caribe viaja, se transforma y encuentra acogida se dio entre Cuba y Haití. En el siglo XVIII el contredanse europeo, que se puede rastrear desde el “country dance” inglés del siglo anterior y que inspiró, por ejemplo, a autores como Mozart, y que

se convirtió en el baile favorito de las cortes europeas y de la alta sociedad, fue, por imitación y casi obligación, el baile también favorito de las élites que manejaban las plantaciones de caña en las dos colonias europeas más grandes del caribe: Santo Domingo (Saint-Domingue, en francés) y Cuba. Es en estas dos colonias donde el contredanse es apropiado y modificado por músicos de clase trabajadora (especialmente afro y mulatos) quienes "creolizaron" (acercaron a la cultura creole) esta música.

La revolución ocurrida en Haití al final del siglo XVIII, que culminó en la creación de la primera república independiente de Latinoamérica, trajo consigo migraciones. Entre estas interesa la de plantadores de caña y café que salieron junto a sus esclavos, pero también la de trabajadores y campesinos libres afro y mulatos. Esta migración llevó consigo un gran legado musical que dejó rastros en todas las islas hacia donde estas personas emigraron. Por ejemplo, en Puerto Rico aún se conserva la bomba, en Cuba se creó la tumba francesa (influencia del francés hablado en Haití) que a su vez alimentaria la creación del danzón.

Volviendo al contredanse, su llegada con los emigrantes de Haití, que impulsaron un gran ímpetu por todo lo relacionado a la música en la región oriental de Cuba; hizo que la versión, especialmente la de los trabajadores, se fusionara con la versión criolla de esta durante las siguientes décadas.

De esta manera, el contredanse que fue la música que llevaron consigo los emigrantes, muchos de ellos anti-revolucionarios o que habían sido opositores a la revolución de Haití, se transmutó en lo que se conocería como el danzón el cual fue identificado con el movimiento independentista iniciado por José Martí y que consiguió la independencia cubana de España.

Esta dinámica de viajes, recepciones y transformaciones subyace a los movimientos y gestas culturales del caribe y no es ajena al jazz. Este, en sus orígenes, se alimentó también de la influencia de las poblaciones de las islas del caribe y sus migraciones y, más tarde, estaría dispuesto a fusionarse con estas, enriqueciéndolas y convirtiéndose en el latín jazz, que en un principio fue conocido como afro-latin jazz (Fernandez, 2006).

Llegada del jazz a Colombia

En este contexto del caribe se ubican dos ciudades importantes de Colombia: Cartagena y Barranquilla, quienes tuvieron gran importancia por ser puertos desde antes que Bogotá se estableciera definitivamente como centro de las actividades comerciales y políticas del país.

Debido al flujo de personas y mercancías, el jazz eventualmente llega a estos puertos y, en parte debido a las similitudes y afinidades que encontraban sus pobladores con los músicos, sus orígenes y las características de la música en sí, este es acogido y prontamente se comienzan a formar las primeras jazz bands en Colombia.

Es de resaltar también que a estos puertos llegaban gran cantidad de extranjeros (italianos, franceses, alemanes o de EU) quienes establecerían bares y locales nocturnos donde estas primeras bandas tuvieron acogida. Entre estos locales se encuentran el Club Cartagena o el ABC (que eran destinados a la alta sociedad) y entre las primeras bandas se encuentran la Orquesta Jazz Band (que fue dirigida por Jorge Price, proveniente de Panamá) y la Orquesta Lorduy (Oliver, 2009).

El conocido estigma del jazz de música extranjera y de "élite" encuentra una confirmación en la situación particular de estas dos ciudades, y es que el jazz y las primeras jazz bands tuvieron acogida en lugares de la alta sociedad y a los que acudían, sobre todo, extranjeros porque precisamente los locales trataban de adoptar el gusto por lo extranjero tiene la connotación de ser mejor y más refinado que cualquier cosa local.

El siguiente paso del jazz en Colombia puede encontrarse con el nombre de Adolfo Mejía, quien fue integrante de la mencionada Jazz Band Lorduy y quien luego de viajar a Estados Unidos y volver a Colombia comenzó a fusionar en su trabajo musical su aprendizaje del jazz con su conocimiento de los ritmos locales de la costa atlántica. Su obra posteriormente sería de gran influencia para otros dos músicos famosos colombianos que son Pacho Galán y Lucho Bermúdez, quienes desarrollaron y dieron impulso a la música popular y quienes, debido a su participación en otra de las primeras bandas de jazz, la Atlántico Jazz Band, cuentan con una clara influencia del jazz en sus composiciones y en el uso del formato big band (Oliver, 2009).

Con estos dos músicos en este momento se repetiría la historia del jazz de Nueva Orleans: no es sino hasta que emigran de sus ciudades en el atlántico hacía el interior (Bogotá y Medellín) donde sus carreras empiezan a crecer y ganar reconocimiento.

Aunados a los nombres de Bermúdez y Galán, otros músicos como Anastasio Bolívar, Ernesto Boada, Francisco Cristancho, Antonio María Peñaloza, Ramón Ropaín, José del Carmen Guerra, entre otros, también tuvieron que emigrar de la costa y, aunque menos reconocidos, continuaron el impulso del jazz en Colombia.

Estas migraciones dieron como resultado que Bogotá se convirtiera en el epicentro y desarrollo del jazz, pues muchos músicos de provincia que se interesaban por esta música tenían casi que obligatoriamente emigrar hacia esta ciudad o bien hacia los Estados Unidos. El ultimo es el

caso de un músico pastuso, Edy Martínez, de quien se hablará más adelante.

En Bogotá se desarrolla un circuito de vida nocturna que aloja y permite crecer constantemente al jazz tomando la influencia de los músicos que venían de la costa, pero también, con la creciente influencia y capacidad de los medios de comunicación y con la facilidad de acceder a otras músicas del mundo, con otras formas de jazz y otros géneros.

Sin embargo, a esta vida nocturna le llegó su declive en la forma de dificultades económicas en general y para mantener estos establecimientos, pero también en la forma de reformas políticas como la "ley zanahoria" del alcalde Mockus que causó una irrupción en estos espacios.

Debido a esto, desde este mismo circuito, se comienza a plantear la necesidad de un espacio alternativo que albergara la música relativa al género del jazz y que sirviera como plataforma de impulso y conexión a los diferentes músicos. En este sentido se comienzan a gestar los festivales de jazz, espacios dedicados enteramente a la difusión del género, entre estos el Festival de Jazz del Teatro Libre, quien nació por iniciativa de Kent Biswell, dueño del Café del Jazz, uno de los epicentros de la vida nocturna que dio impulso al jazz en la capital (Oliver, 2009).

A partir de este festival y de la proliferación de otros festivales (Jazz al Parque desde 1996, Festival Internacional de Jazz y de Músicas del Mundo de Medellín en 1988, Festival de Jazz bajo la luna desde 1993 a 1996, Festival Universitario de Jazz de 1997 a 2005, Barranquijazz desde 1997, Ajazzgo de Cali desde 1999 o el Festival Internacional de Jazz y de Músicas del Mundo de Manizales) se conforman diferentes espacios que ayuden a la difusión de la música jazz en un ámbito amplio y educativo (Oliver, 2009).

Sin embargo, los festivales de jazz suponen una serie de problemas, por ejemplo, el alto costo (estimado entre 800 a 1000 millones de pesos colombianos), el inicial desconocimiento del jazz y las músicas del mundo y la consecuente dificultad de circulación para agrupaciones nacionales, falta de apoyo del sector privado y otros más técnicos como la falta de escenarios seguros.

Así surge el Circuito de Jazz Colombia, el cual agrupa todos los festivales de jazz del país y sirve como plataforma de apoyo mutuo, de organización y como punto de encuentro de músicos e intercambio de saberes, así como promocionar el surgimiento de nuevos festivales de jazz.

De esta manera surge en la ciudad de Pasto el Pastojazz: Músicas del mundo, que se ha venido celebrando desde el año 2011. Este espacio se origina como una plataforma de difusión del jazz y las músicas del mundo, de difusión del género en lo local y departamental, así como rendir homenaje a distintos músicos reconocidos de la región.

Importancia del Pastojazz

Partiendo del recuento de la historia del jazz en Colombia, dentro del marco del surgimiento de los festivales de jazz a lo largo del país (especialmente en ciudades grandes: Bogotá, Medellín, Cali, Barranquilla, Manizales, etc.) se conforma el Circuito de Jazz Colombia, institución que promueve la colaboración y coordinación entre los festivales existentes y que promueve la creación de nuevos espacios de difusión, así como de instituciones dedicadas a la difusión y preservación del género.

En este contexto, la ciudad de Pasto hace surgir su propio festival de jazz bajo el nombre de Pastojazz: Músicas del mundo.

Creado en el 2011 (aunque en gestión desde el 2009) bajo el auspicio del Fondo Mixto de Cultura de Nariño, una institución privada que se dedica a la promoción y difusión de la cultura en la región, bajo la dirección de Juan Carlos Santacruz.

Esta primera versión se llevó a cabo sin patrocinios externos de entidades privadas (como sí sucedería luego en versiones futuras) y contó con una difusión no tan amplia. El festival se llevó a cabo durante los días (21 a 24 de septiembre) y se realizó en homenaje al maestro Eduardo "Lalo" Maya. En esta versión solo participaron agrupaciones nacionales y hubo mayor participación de agrupaciones locales.

En sus posteriores versiones el festival iría en acenso, tanto teniendo más presencia en medios de comunicación como en la ciudad en general, pero también trayendo músicos extranjeros y realizando homenajes de mayor amplitud.

Al respecto de los músicos extranjeros, este hecho no debe entenderse como un "dar más prioridad a lo extranjero" que constantemente se entiende como mejor o de mayor calidad, sino que, por el contrario,

> los músicos no entran en contacto con las tendencias del jazz más novedosas tan sólo a través de viajes al extranjero: gracias a los festivales, el músico extranjero viene ahora a ellos. Esta vez, a diferencia de lo que sucede en los bares, el contacto se da no sólo con los que vienen ocasionalmente o con quienes al no encontrar un espacio de expresión en su país de origen emigraban, sino también con los locales, que ahora tienen la oportunidad de relacionarse y escuchar a grandes figuras del jazz mundial. (Oliver, 2009, pág. 65)

Así, en la actualidad el festival cumplió 11 años de trayectoria, ha realizado homenajes a grandes músicos regionales como Edy Martínez, Eduardo "Lalo" Maya, Noro Bastidas, Tico Pierhagen, o a Javier Martínez Maya, quien ademas de músico es productor, cuyo trabajo ha sido de gran influencia en el jazz y en otros géneros a nivel local y nacional, siendo un personaje que no solo brilla en los escenarios sino detrás de

las consolas de grabación. Ha traído músicos de diversas partes del mundo y ha hecho una labor de difusión y enriquecimiento de la cultura.

El Pastojazz se configura entonces como un espacio de difusión de cultura y de música, en este sentido lleva nuevos saberes a nuevos público e incluso puede dar un impulso o una pista a quienes el jazz pueda inspirar a seguir una carrera. Pero también tiene la posibilidad de construir identidad regional, puesto que al hacer homenajes a grandes músicos regionales como los que se mencionó, se los da a conocer a nuevos públicos que tienen la oportunidad de saber más sobre los artistas de su región y sus distintos quehaceres.

En este sentido, se realizó una indagación con la entidad Fondo Mixto de Cultura de Nariño, quienes son los creadores y han realizado la organización del evento desde su inicio. Víctor Hugo Martínez (comunicación personal, 17 de agosto, 2022) quien se desempeña como Gerente de esta organización, desde la organización del evento destaca un factor muy importante en esta conexión entre lo local y lo nacional e incluso lo internacional, se trata de que el festival se compone como un escenario del jazz importante en tanto por este han pasado diversos artistas de renombre internacional y en este contexto del jazz, la ciudad ya resuena como un escenario que acoge y escucha al jazz y las músicas del mundo y, a su vez, no solo recibe música sino que los músicos propios de la región también se benefician de que el festival y la ciudad adquieran un puesto en el panorama del género en diversos niveles.

Esta relación también se complementa no solo en un sentido internacional sino también nacional, en tanto las agrupaciones de jazz que se producen en el país tienen la oportunidad de darse a conocer a través del Circuito Nacional del Jazz y, así, se conoce lo producido en otras regiones así como se crea una expectativa de lo producido en cada festival. Víctor Martínez ejemplifica esta relación con figuras como el periodista cultural y diseñador gráfico Miguel Camacho, originario de Bogotá que asistió al Pastojazz desde 2013 como enviado de Radio Nacional, quien se convirtió en un invitado especial y maestro de ceremonia en varias ocasiones, generando una relación estrecha con el festival y sus participantes así como promoviendo la difusión del festival y los músicos locales fuera de la ciudad.

La relación de Miguel Camacho sobrepasó la de invitado y maestro de ceremonia y se convirtió en una de amistad con músicos y organizadores así como de apreciación genuina por la ciudad, su cultura y su legado musical. Así mismo, como presentador del festival durante cuatro versiones, ejerció un papel pedagógico que se alineó con el espíritu de difusión y apreciación de la cultura del festival (Jurado, 2017).

Similar es el caso de Juan Carlos Garay, también periodista cultural, escritor y traductor, quien cuenta con un amplio conocimiento del jazz y

su historia, que también se ha convertido en un invitado especial del festival, realizando en varias ocasiones la labor de comentarista durante las audiciones de agrupaciones para participar en el festival. Su relación con el festival también refleja la positiva recepción de este y el alcance y difusión de que es capaz.

Destaca también un concepto central del festival y es que este se ha presentado desde su origen como una oportunidad para el dialogo. Se convierte en un generador y catalizador de dialogo de diversas maneras. Por un lado, difunde un género que puede considerarse tiene una concepción en el público amplio de sectario o reservado a ciertos grupos, mostrándolo como un dialogo de músicas en sí mismo (dada la capacidad del jazz de fusionarse con muchos géneros) y reconociendo que, si bien atrae una población de edad mayor quien se ha mostrado infaltable en cada cita del festival, también propende por generar una conexión con el público joven a través de la difusión del género y de artistas locales e internacionales, así como de la educación a través de talleres que tratan de plantar esa semilla de la apreciación musical (e incluso de la música como posibilidad de proyecto de vida, de lo que se proveen algunos ejemplos más adelante) del jazz y las músicas del mundo e, incluso, no reservándose exclusivamente a la ciudad como ha sucedido con las últimas versiones del festival que han hecho énfasis en llevar esta educación y apreciación fuera de la ciudad hacia otras regiones del departamento enfocándose en el público joven.

En la versión de Pastojazz más reciente (2022) a la que el autor de esta investigación pudo asistir, se vieron dos ejemplos de lo mencionado anteriormente. Durante su presentación, Mizha Granda tuvo la oportunidad de compartir con el público no solo su talentosa interpretación sino, a manera de anécdota, cómo el Pastojazz y su componente de talleres educativos tuvo influencia durante su época escolar y este fue fundamental en su decisión de dedicarse a su carrera musical como vocalista de jazz.

Por otro lado, el homenajeado de esta versión Fabio Ortiz, quien a una edad joven ha cultivado una carrera extensa que lo ha llevado por varios países, mencionó como el apoyo del director del Fondo Mixto de Cultura fue fundamental en su carrera y como el escenario de Pastojazz ha sido importante en su formación y crecimiento como músico y en el alcance que ha logrado.

A través de la formación musical y la difusión de jazz y músicas del mundo, el festival también apunta a la formación de público, que ha ido creciendo con cada versión. En este sentido es fundamental la realización de homenajes, no solo por resaltar la región, el talento de su músicos y un agradecimiento por su labor, sino para crear un espacio de reconocimiento a la excelencia musical y a la riqueza cultural de la región.

Otro factor que resalta el entrevistado, es el valor intrínseco de la conexión con otras culturas que facilita el jazz. En tanto se difunde la música, también se promueve la interculturalidad, el reconocimiento de la diversidad del otro y la relación positiva a través del diálogo.

Contacto con el Pastojazz

Como parte de la primera fase metodológica de este proyecto se plantea generar un acercamiento al fenómeno y como parte de este ítem, se generó un acercamiento al festival Pastojazz y a su organización.

Este acercamiento se dió en términos que se correspondan con lo planteado en el diseño metodológico, es decir, a través de entrevistas semi-estructuradas y asistiendo a la realización del evento mismo en aras de observar el ámbito de este y generar cercanía con el mismo.

Entrevistas

En primera instancia se planteó un contacto con la organización del festival, de cuya iniciativa surge la realización de una entrevista con Víctor Martínez, quien se desempeña como Gerente en el Fondo Mixto de Cultura y hace parte de la Organización del Pastojazz y se realizó el 17 de agosto de 2022.

Entre otros aspectos, se buscó con la entrevista conocer más a fondo aspectos como el origen del festival, cómo se inició y con que motivaciones, que retos ha afrontado, qué hace único al festival, cómo difunde la música y cómo genera relaciones interculturales entre músicos y público, además se preguntó por su énfasis en llevar más que música como espectáculo sino también como una posibilidad real de formación profesional y llevar esta perspectiva incluso fuera de la ciudad.

La entrevista entonces reveló muchos datos que se reflejaron en la sección anterior de caracterización del Pastojazz.

Existió bastante énfasis el impulso que domina el Pastojazz que es el de acercar lo culturalmente diferente a la ciudad y, en una relación de doble vía, también poner el nombre de la ciudad en el radar de otros festivales tanto nacionales como internacionales a través de los músicos regionales que se muestran y se homenajean en cada versión.

De igual manera, el importante papel del Pastojazz en brindar formación gratuita con músicos de calidad internacional abierta a disposición del público de la ciudad y que es una gran oportunidad para quienes buscan empezar a formarse una carrera en el ámbito musical.

Esta entrevista a su vez abrió la posibilidad de contactar a Cristina Aza, quien se ha desempeñado como diseñadora para el Fondo Mixto de Cultura y quien es la autora de todos los carteles del Pastojazz hasta la actualidad.

Su trabajo se ha encargado de la creación de los carteles así como de la gestión de la publicidad para cada evento y también para otros proyectos del Fondo Mixto de Cultura.

Por tanto, se generó una entrevista con la diseñadora gráfica Cristina Aza el día 6 de septiembre de 2022.

Como autora de los carteles se le indagó sobre varias cuestiones referentes tanto al diseño de carteles en general, como a la creación de imagen y gráfica desde la música pero también se generó un breve recorrido por cada uno de los carteles, lo que brindó una perspectiva desde la mirada de la autora sobre esta obra.

La información recogida en ese aspecto fue fundamental y se incorpora tanto en la aplicación del modelo como en el análisis de resultados. Debe comprenderse también que esta entrevista se realiazó en un punto previo a la concreción actual del proyecto, por lo que, debido a la naturaleza cíclica e iterativa de una investigación cualitativa, el modelo y lo que se indagaba sobre el cartel era diferente entonces. Esto no significa que lo averiguado entonces no tenga validez, sino que desde entonces se han añadido otros cuestionamientos a la investigación, algunos incluso propulsados por lo hallado en esta oportunidad.

Este contacto con la autora de los carteles generó también la posibilidad de ser invitado el autor de esta investigación a colaborar en la generación de piezas gráficas y comunicativas para el desarrollo del festival en su versión de 2022 que se desarrollaría los días 13, 14 y 15 de septiembre (7 días después de la entrevista).

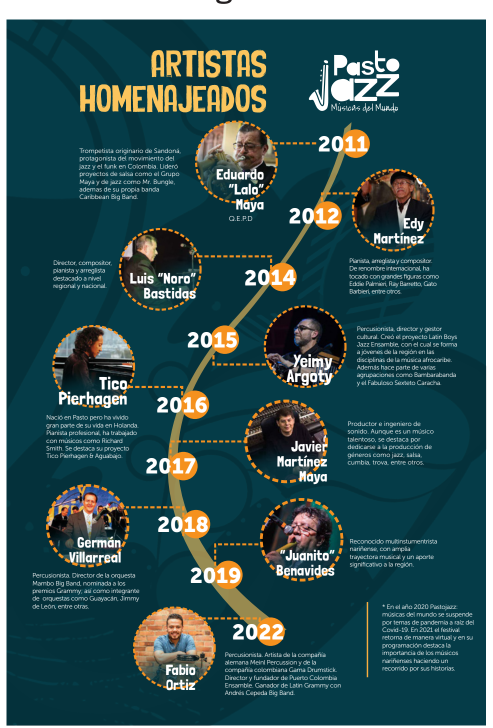
Esta oportunidad generó un insumo de vital importancia, y es la posibilidad de involucrarse con la organización del evento y atestiguar las mecánicas internas de la gestión de un festival de esa magnitud así como ejercer observación conciente de este ámbito para genererar relaciones e ideas que ayuden a aterrizar la generación de conclusiones en esta investigación.

Posteriormente a esto se tuvo también la oportunidad de asistir al evento, lo que complementó la experiencia de acercamiento al fenómeno a través de atestiguar el desarrollo de los conciertos y homenajes que son fundamentales para el festival.

En este sentido se presentan a continuación algunas piezas que se desarrollaron para la organización y desarrollo del festival.

Cabe anotar que, para el desarrollo de algunas de estas, fue de vital importancia el conocimiento sobre el fenómeno del jazz adquirido hasta el momento, que proporcionó un insumo que facilitó la creación y exactitud de estas piezas, haciendo el trabajo de colaboración más efectivo y de mayor ayuda para el festival.

Figura 3



Pieza con los artistas homenajeados por el festival Pastojazz hasta 2022.
Fuente: Creación propia.

Figura 4-7













Piezas para redes sociales con motivo de los 11 años del festival, rememorando países invitados y músicos homenajeados durante su trayectoria. Fuente: Creación propia.

Figura 8



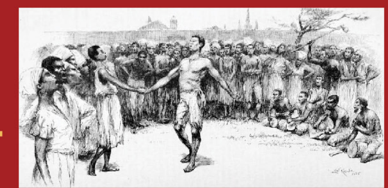
Piezas para exposición sobre países invitados. Fuente: Creación propia

Figura 9



Pieza informativa para la asistencia al evento. Fuente: Creación propia

Historia del jazz desde EU hasta Colombia



Dancing in Congo Square. Ilustración de Edward Winsor Kemble, 1886.[1]

En Nueva Orleans se gesta la confluencia de distintas culturas y donde, gracias a su diversidad, germinará lo que luego sería el jazz.



Louis Armstrong por William Gottlieb, 1947. [2]

El jazz de Nueva Orleans, contradictoriamente, tiene su mayor desarrollo en Chicago. Los musicos locales debieron emigrar para poder conseguir éxito, entre ellos Louis Armstrong, Jelly Roll Morton y Sydney Bechett.



Miles Davis en Francia, 1963. [3]

El jazz gana amplia fama, crece y gana muchos virtuosos. Se extiende por todo el mundo como una música nueva y de vanguardia con figuras como John Coltrane, Miles Davis, Dave Brubeck o Chet Baker.

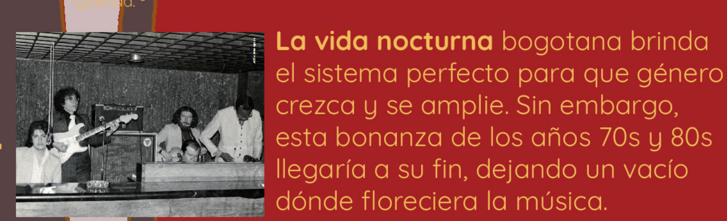
Orquesta Jazz Band Lorduy. Cartagena, 1923. Foto Archivo Lorduy. [4]

Llega a Colombia, a los puertos de Cartagena y Barranquilla, donde afluyen muchos extranjeros y rápidamente se forman las primeras big bands como la Jazz Band Lorduy.



Orquesta de Lucho Bermúdez. Fundación Colombia Tierra Querida. [5]

En estas primeras big bands se forman músicos como Lucho Bermúdez o Pacho Galán, quienes a su vez emigran hacia el interior llevando el jazz a posicionarse en ciudades como Medellín y Bogotá.



Agrupación de Jazz en el local Hippocampus de Bogotá. [6]

La vida nocturna bogotana brinda el sistema perfecto para que género crezca y se amplie. Sin embargo, esta bonanza de los años 70s y 80s llegaría a su fin, dejando un vacío dónde floreciera la música.

Jazz al parque, uno de los primeros festivales de jazz, fundado en 1996. [7]



Festival Pasto jazz. [8]

Surgen festivales, a lo largo del país que difunden música y cultura y son punto de encuentro y plataforma para músicos.

1. Fuente: https://www.blackpast.org/african-american-history/congo-square-new-orleans-louisiana/
2. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Louis_Armstrong#/media/File:(Portrait_of_Louis_Armstrong,_Carnegie_Hall,_New_York,_N.Y.,_ca._Apr._1947)_(LOC)_(4843734010).jpg
3. Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/Miles_Davis#/media/File:Miles_Davis_(Antibes_Juan-les-Pins_1963).jpg
4. Fuente: http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-23/nuevas-manos/los-artesanos-msicos-de-cartagena-1900-1930.html
5. Fuente:https://i.pinimg.com/originals/1c/ef/c8/1cefc81f33c6f42dc0e93d75116797d5.jpg
6. Fuente: Jazz en Bogota de Javier Aguilera.
7. Fuente:http://musicmachine.com.co/2016/news/item/193-jazz-al-parque-2013.html#.YZXWV1fMJPY
8. https://www.pastojazz.com

Breve recuento de la historia del cartel

Figura 10



Cartel anunciando la festividad "Fete de Fleurs" en la localidad de Bagneres de Bouchon un domingo 10 de agosto. Jules Cheret, 1880. Fuente : https://es.wikipedia.org/wiki/Jules_Chéret#/media/Archivo:Jules_Chéret-Fete_des_Fleurs.jpg

1880

La historia del cartel se puede comentar desde 1880 cuando Jules Chéret comienza a producir carteles litográficos a color en la ciudad de París con su innovativo proceso de litografía de 3 colores, que permitía a los artistas conseguir un amplio número de registros pero que requería de gran destreza para ser manejado (International Poster Gallery, 2021). El estilo que plantea Chéret en este primer momento es el de un cartel vital, colorido y carismático que toma inspiración del acto circense y del espectáculo; pero además toma el aspecto risueño y ligero con el que se representaba a las mujeres en las obras de teatro populares, para representar personajes femeninos en sus obras. Cabe destacar el cartel que diseño e imprimió él mismo para La Biche Aubois, obra de teatro en la que participaba la famosa Sarah Bernhardt.

Chéret influenció a otros artistas como Seurat y Toulouse Lautrec, quien cuyo primer cartel para el Moulin Rouge llevó el estatus del cartel hacia las bellas artes y disparó la popularidad del mismo (International Poster Gallery, 2021). Dejó una prolífica producción de carteles de gran colorido haciendo uso de formas inacabadas o sugeridas, además de zonas de colores planos y líneas decorativas. Destaca además el paso de su carrera como artista, es decir de la expresión de su perspectiva individual a través de la creación de imágenes hacia un acto de crear por encargo y con el propósito de publicitar.

Al comienzo del siglo XX surgen otros estilos como el Art Nouveau, De Stijl, el cubismo, dadaísmo o el constructivismo que marcarían corrientes a seguir tanto en diseño como en publicidad y consecuentemente en la cartelística. Así comenzó el siglo con el Art Nouveau cuyo mayor exponente fue Alphonse Mucha.

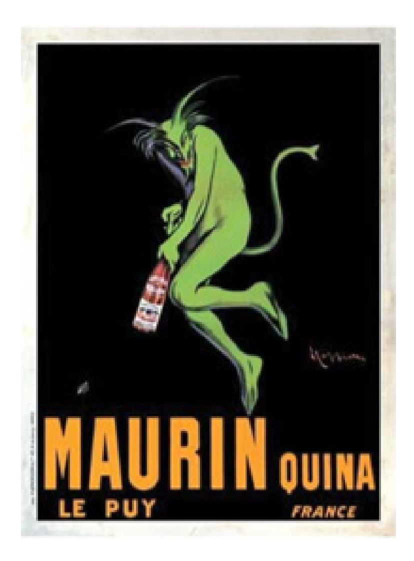
1897



Anuncio de la "Savonnerie de Bagnolet Alfred Schweizer" una fabricadora de jabones de baño. Alphonse Mucha. 1897. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Alfons_Mucha#/media/Archivo:Savonnerie_de_bagnolet_Alfons_Mucha.jpg

Figura 11

Figura 12



Anuncio para el vino francés "Maurin Quina". Cappiello. 1907. Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/Leonetto_Cappiello#/media/File:Plakat_Cappiello_-_Maurin_Quina_06.jpg

La habilidad de Cappiello para capturar la atención del lector y mantener una identidad de marca hizo que su estilo predominara hasta la aparición de los carteles de Cassandre en un estilo Art Deco en 1923 (International Poster Gallery, 2021).

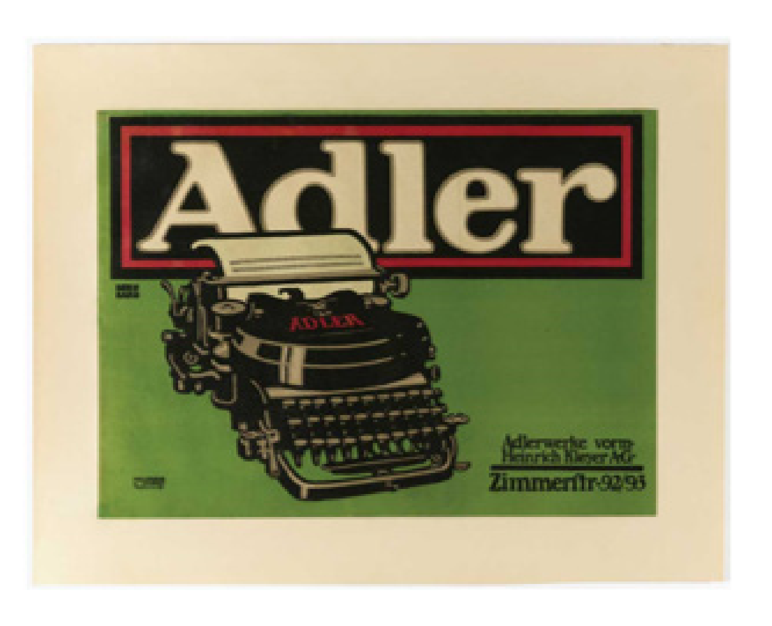
La decadencia del Art Nouveau hizo que el estilo se llevara hacia diversas transformaciones como sucedía en la Escuela de Arte en Glasgow o la Secesión de Viena. En 1906 se destaca el trabajo de Lucian Bernhard, quien inicio la corriente conocida como "Plakatstil" o "Poster Style" que se caracterizaba por alejarse de formas muy elaboradas y naturales pasando hacia una representación directa y sintética de los objetos haciendo énfasis en colores y formas planas, lo que se constituye como un paso hacia un lenguaje visual más moderno (International Poster Gallery, 2021).

1907

El estilo Art Nouveau alcanzó gran fama en Europa, convirtiéndose en el estilo dominante hasta el inicio de la primera guerra mundial.

Además de Mucha en Francia, se destacan Beardsley, Nicholson y Ardí en Inglaterra, así como Peter Behrens en Alemania. Destaca la diferenciación que tuvo la adopción del estilo en diferentes países tanto temáticamente como estilísticamente, por ejemplo, el cartel en Italia se centraba en la moda y la opera con un estilo dramático y de gran escala mientras que en Alemania muchos posters se hicieron para ferias de mercado y para revistas en un estilo directo y con influencia medieval (International Poster Gallery, 2021). Behrens se vinculó en 1907 con una empresa de electrodomésticos llamada AEG, para la cual diseño una identidad visual, publicidad e incluso los mismos productos. A pesar de desarrollar este trabajo tan temprano en el siglo, fue Cappiello quien diseñó o asignó una identidad para la marca de Ajenjo Maurin Quina en 1906, por lo que se lo conoce como el padre de la publicidad (Galíndez Giraldo, 2009).

1906



Poster anunciando las máquinas de escribir Adler. Lucien Bernhard. 1905-1910. Fuente: h ttps://collection.cooperhewitt.org/objects/18702097/

Figura 13

Figura 14



Rally 'Round the Flag with United States Marines. Sidney H. Reisenberg, 1916. Fuente: https://www.internationalposter.com/product/rally-round-the-flag-with-united-states-marines/?i=12&c=1c73fb74-54b3-491e-aa5d-24aefae872a9&&&sw=&bw=&sh=&bh=&m=in&s=&o=0

1916

Con la llegada de la primera guerra mundial llegó también una nueva función para el cartel: la de la propaganda. Durante esta época se destacó la elevada producción de carteles, produciendo Estados Unidos más de 2500 diseños e imprimiendo más de 20 millones de carteles, aproximadamente uno por cada 4 ciudadanos. La necesidad de propaganda radicaba en la demanda de recursos que se necesitaba para mantener la guerra: reclutas, dinero, voluntarios e incluso estimular la producción de bienes y materiales (International Poster Gallery, 2021).

Posteriormente el cartel encuentra su auge en Rusia en su transición hacia la Unión Soviética donde el antecedente marcado por la propaganda de guerra de Estados Unidos a través del poster tuvo gran influencia. Nombres como El Lisitsky, Alexander Rodchenko, Gustav Klutsis y Vladimir y Georgii Stenberg se destacaron como cartelistas durante la revolución bolchevique, en un ambiente en el que se consideraba la propaganda y el cine como herramientas fundamentales para acercarse a la mayoría del pueblo iletrado y poder comunicarse con él. Su obra parte de elementos como el constructivismo, el suprematismo (y su paleta de rojo, blanco y negro), la teoría del cine y el teatro de vanguardia; se caracterizan, también, por mostrar escalas o perspectivas exageradas y dinámicas y personajes bastante expresivos o dramáticos de proporciones desmedidas.

1920



Vencer a los blancos con la cuña roja. Póster que anuncia simbólicamente la vitoria de los bolcheviques. El Lissitzky, 1920. Fuente:https://en.wikipedia.org/wiki/El_Lissitzky#/media/File:Klinom_Krasnim_by_El_Lisitskiy_(1920).jpg

Figura 15

Figura 16



Chemin De Fer Du Nord - Vitesse-Luxe-Confort. A.M. Cassandre. 1929.
Fuente:https://www.moma.org/collection/works/83512

Unos años antes de la segunda guerra mundial, donde el poster ya no sería protagonista cediendo terreno a otros medios como el radio y la impresión en offset; llegaría un importante hito en la historia del cartel social y es la producción de carteles durante la guerra civil en España. Se convirtió en un instrumento esencial a la hora de convocar adeptos, orientar y motivar a los combatientes y amenazar a los rivales. No solo demarcó claramente los mensajes e imaginarios de los contendientes sino que fue esencial para la identificación de unos y otros, que surgía de la identidad representada en la imagen y en el mensaje verbal.

1929

El estilo del Art Nouveau se volvió irrelevante en una sociedad que pasaba velozmente hacia la industrialización, lo que se reflejaba en las crecientes vanguardias como el cubismo, futurismo y el constructivismo. También, posteriormente a la primera guerra mundial, se lanzan los primeros cursos de diseño gráfico en Francia, Alemania y Suiza. La conjunción de estos factores llevó a la búsqueda y desarrollo de un lenguaje gráfico alejado de lo orgánico y ornamental y enfocado hacia un estilo industrial y moderno, lo que desembocó en lo conocido como Art Deco donde se encuentra el importante nombre de Adolphe Jean-Marie Mouron, cartelista de origen ucraniano que se formó durante el periodo entreguerras en París y firmaba su obra como Cassandre. Su obra se caracteriza por tomar los elementos planteados por las corrientes de vanguardia y ponerlos a disposición de las necesidades comunicativas, convirtiéndose así en uno de los primeros en reconocer la importancia de la comunicación en la composición de mensajes visuales (International Poster Gallery, 2021).

1937



Obreros de la construcción, alistaos en los batallones de fortificación. Cartel para la Junta Delegada de Defensa de Madrid. Emeterio Obreros de la construcción, alistaos en los batallones de fortificaciónMelendreras, 1938. Fuente: http://espanaeterna.blogspot.com/2011/03/los-carteles-de-la-guerra-civil.html

Figura 17

Figura 18



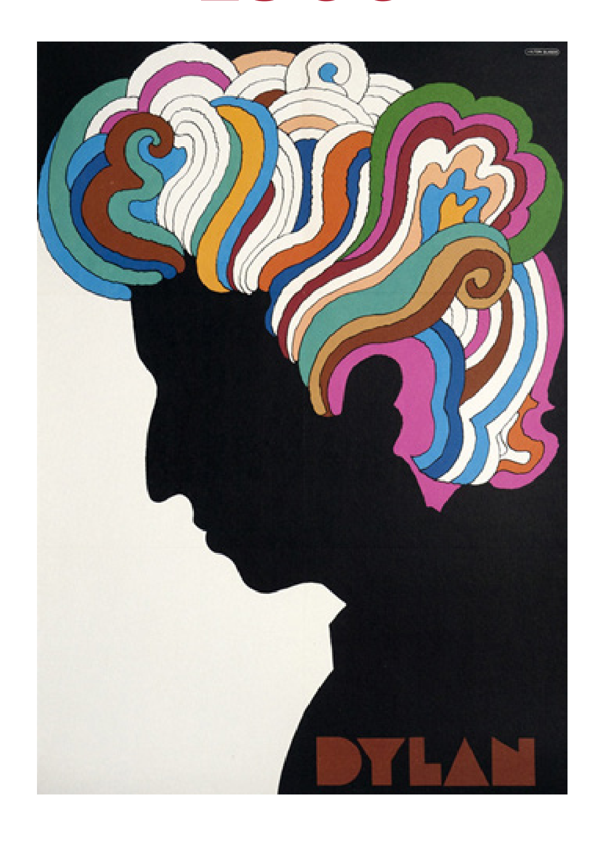
¡Mejor beba agua Eptinger!. Herbert Leupin, 1947. Fuente: https://www.internationalposter.com/product/trink-lieber-eptinger-drink-more-eptinger-water/?i=10&c=6833955b-5bda-4c12-a48d-23471ad3774d&&&sw=&bw=&sh=&bh=&m=in&s=&o=0

En los años 50s se vio el desarrollo de estilos contrastantes como el conocido como estilo de los 50s en Estados Unidos, colorido y orientado hacia la publicidad de bienes y servicios y el estilo tipográfico de tipo racional y ordenado usado generalmente para promover actos culturales y relativos al gobierno. Ambos estilos marcan un orden dentro de la sociedad de consumo que naturalmente llegó a intentar ser opuesto por un estilo rebelde y contrario a estas ideas. Se genera así un auge de carteles contraculturales en la década de los 60s como el famoso cartel para Bob Dylan hecho por Milton Glaser, el cartel de Woodstock 1969 por Arnold Skolnick y el amplio uso de carteles contra el gobierno y en pro de las protestas en 1968 en Francia (International Poster Gallery, 2021).

1947

Posteriormente puede encontrarse un ultimo bastión del poster impreso en litografía, contrario a la dominancia del offset. En Suiza, el gobierno impulsó la creación e impresión de carteles, en lo conocido como el estilo de cartel objeto o Sachplakat que tuvo su auge en los años 50s, en el que se presentaban magnificados objetos cotidianos con raíces en el estilo de Lucian Bernhard e influencias de surrealismo combinadas con un humor ligero (International Poster Gallery, 2021).

1966



Dylan. Milton Glaser, 1966. Fuente: https://www.internationalposter.com/product/dylan/

Figura 19

Figura 20



Cartel para la exhibición de nuevas obras adquiridas por los museos de la ciudad de Basel. Wolfgang Weingart. 1977. Fuente: https://www.galerie123.com/en/original-vintage-poster/34174/kunstkredit-197677-kunsthalle-basel/

1977

Durante los años 70s y 80s cabe destacar un cambio en el diseño de carteles hacia lo conocido como diseño posmoderno. Se puede marcar su punto de inicio con el trabajo de Wolfgang Weingart, un diseñador de Basilea quien comenzó a experimentar con la impresión en offset para producir carteles aparentemente caóticos, complejos, de alto contraste que parecieran olvidarse o dejar a un lado la legibilidad en busca de un sentido más estético desde la tipografía y el color.

Trabajó para empresas como Dubonnet, Philips y compañías de trenes; y deja claro en su trabajo que entendía el espíritu de su tiempo y lo expresaba en la forma en como representa los elementos del mundo real en sus carteles con el objetivo de comunicar. Sin embargo, en sus propias palabras, el trabajo del cartelista es análogo al de un telegrafista, el cual “no crea las noticias, simplemente las transmite”, haciendo posible entender su campo de trabajo como el de hacer posible que los mensajes lleguen de la manera más directa a través de la forma pictórica del cartel. (Plazas, 2008.)

Entrando ya en lo correspondiente a la historia del cartel en Colombia, se puede mencionar que esta no sigue un curso similar al del surgimiento y evolución de vanguardias o movimientos artísticos ni con un impulso unificado a través de diferentes instituciones; al contrario "la historia del cartel colombiano es la acumulación de espontáneas expresiones de personajes perseverantes que desde una ideología clara, han procurado crear una base de trabajo para que cuando llegue el verdadero espacio del cartel nacional existan precedentes de valor" (Plazas, 2008).

Igualmente cabe destacar que el impulso inicial del cartel, de tomar su origen en el arte y enfocarlo hacia una función de comercialización de productos y servicios, no tuvo un auge en Colombia, sino que el cartel ha pertenecido mayormente a la promoción de eventos culturales, educativos o infantiles generalmente organizados por instituciones públicas o gubernamentales, instituciones educativas o centros históricos culturales.

Por tanto, estas expresiones espontáneas pueden mencionarse por sus nombres para reconstruir la historia del cartel en el país. Así, el primer referente que existe es el de Pepe Mexia, quien, si bien no se dedicó precisamente al cartelismo, centró, con su trabajo en la revista Panida desde el año 1915, las bases para la posterior construcción de lenguajes visuales aplicados a carteles que luego se usarían en el país.

Figura 21



Cartel para los Juegos Deportivos Bolivarianos. Sergio Trujillo Magnenat. 1938. Fuente: https://narratlon.wordpress.com/2020/06/23/arte-primeros-juegos-bolivarianos/

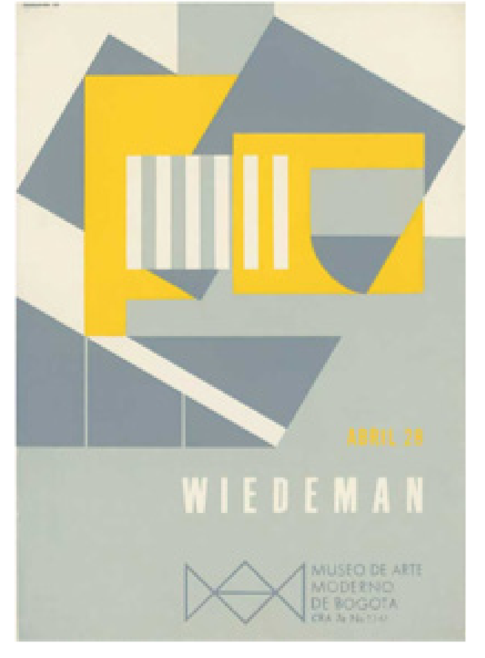
El siguiente punto importante se presenta al regreso de Estados Unidos de dos nombres significativos: Dicken Castro y David Consuegra, quienes influyeron en gran manera en la renovación de las artes, la arquitectura y en la fundación de escuelas de diseño en Bogotá que luego se replicarían en el resto del país.

En lo que respecta a David Consuegra, cabe rescatar sus carteles para el anuncio de las exposiciones del Museo de Arte Moderno en Bogotá. Consuegra parte de una interpretación de las obras de dichas exposiciones para encontrar mecanismos de representación que traduzcan el entorno pictórico de la obra de arte hacia un entorno cuya función sea comunicacional y abstracta, siguiendo el estilo del "movimiento internacional" originado desde Suiza. En su trabajo se encuentran reducción de elementos figurativos y uso de formas cercanas a lo geométrico.

1939

1964

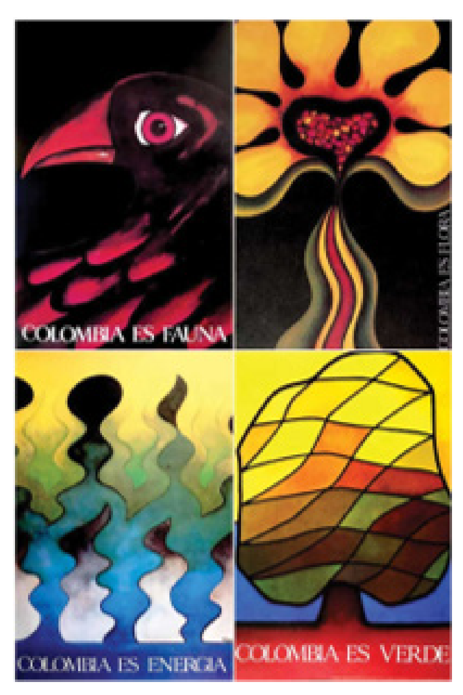
Seguidamente el primer trabajo de impacto se puede rastrear en los carteles desarrollados por Sergio Trujillo Magnenat para los Juegos Bolivarianos de 1938. Este trabajo usa excepcionalmente figuras llenas de vitalidad y fuerza, así como refleja una comprensión del lenguaje publicitario y una composición de manera sintética y con marcados ejes que dirigen la lectura de los carteles.



Cartel de David Consuegra para la exposicón Wiedeman en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1964. Fuente:http://davidconsuegra.com/portafolio/wiedemann-museo-de-arte-moderno-de-bogota-1964/

Figura 22

Figura 23



Cuatro carteles de la serie Colombia es... Marta Granados, 1983.
Fuente:https://www.bacanika.com/seccion-diseno/diseno-grafico.html

También aparece en esta década el trabajo de Carlos Duque, quien toma sus habilidades como ilustrador y fotógrafo para construir nuevas formas de comunicación como, por ejemplo, la experimentación con negativos para generar líneas y diferentes posibilidades de color y forma. Su cartel posee una conexión con el nuevo ámbito que se gesta a finales del siglo XX de una vida nacional cada vez más enfocada en lo urbano.

1983

1991

En lo concerniente a Dicken Castro, es más reconocido por su trabajo de creación de marcas para diversas empresas del sector nacional, sin embargo, su trabajo de cartelismo parte de la concepción de lo geométrico y vinculando este aspecto con lo popular a través de elementos de contraste. Su trabajo da continuidad a la obra y estilo de los suizos Max Bill y Muller Brockmann, dándole gran importancia al espacio en el cartel y con respeto por lo tipográfico y simbólico.

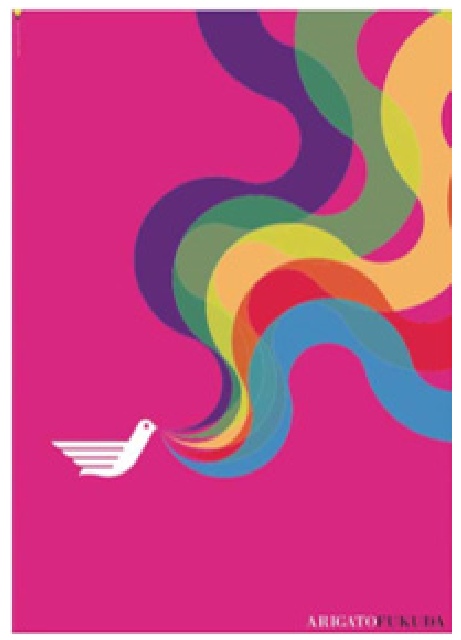
La década de los 70s presentó otros nombres importantes como Marta Granados, quien ha recibido múltiples galardones y reconocimiento internacional. Su trabajo, como se mencionó anteriormente, presenta un marcado enfoque hacia lo natural (la flora, fauna, lo ecológico) y hace uso de formas geométricas con colores vivos que transmiten y contagian de entusiasmo, sin dejar de ser dinámicos y vitales.



Cartel para obra de teatro Orinoco. Carlos Duque, 1991.
Fuente:https://carlosduque.com.co/historias-principal/afiches-de-teatro/

Figura 24

Figura 25



Cartel homenaje a Shigeo Fukuda en la Bienal de Cartel de México. Diego Bermúdez, 2020. Fuente:https://bienalcartel.org/shigeo-fukuda-homenaje-postumo/diego-bermudez/

2020

En la década de los 90s surgen nombres como Alekos, Diego Amaral, Susana Carrié y Diego Bermúdez quienes revitalizan el ámbito del cartel, pero tienen que enfrentarse a la competencia que presentan las pantallas, es decir, el cine, la televisión y los computadores que cada vez ocupan más espacio e importancia, dejando relegado al cartel. En palabras de Mariana Mosquera "[...] Se trataba de rescatar el placer complejo de lo electrónico, el producto urbano de lo impreso, que en realidad nunca ha perdido vigencia en nuestro medio". (Plazas, 2009).

Consideraciones sobre el cartel

Al respecto del cartel se puede encontrar que en el pasado se han realizado algunas investigaciones que indagan sobre sus elementos en tanto medio físico de difusión de información, especialmente desde la concepción del fenómeno publicitario como una nueva forma de articulación del lenguaje y como portador de un mensaje que adquiere relevancia en tanto se desarrolla en un contexto social y político; y aunado a los nuevos estudios sobre publicidad en la década de los 60s y 70s, donde el cartel se torna en centro de atención de este fenómeno en tanto conforma un género específico de la publicidad.

Esta tendencia, sin embargo, ubicó al cartel en un presupuesto teórico que indicaba que su desarrollo formal está estrechamente vinculado con el desarrollo de los medios tecnológicos para su producción y reproducción, posiblemente dejando de lado o ignorando un aspecto de inmensa riqueza para su análisis como es el papel que este ocupa como medio de difusión de información y de ideas, lo que lo convierte en un medio, si bien breve, lleno de contenido y posibilidad (Coronado e Hijón, 1997).

Según el artículo de Diego Coronado e Hijón, titulado "El cartel contemporáneo: entre el consumo y la ideología" el cartel puede asumirse como un medio que responde a la necesidad de publicitar, anunciar o vender; y esta necesidad ha ido transformándose de la mano con los cambios económicos y sociales en la sociedad occidental, más específicamente, el paso de una sociedad feudal hacia un capitalismo mercantil, luego a un capitalismo industrial y luego a uno financiero siempre de la mano de la tecnología que se va desarrollando la que, a su vez, va marcando las posibilidades del cartel como medio y del comercio como ente que necesita publicitarse. Ahora bien, este estudio parece solo enfocarse en el aspecto puramente mercantil del cartel, pero cabe precisamente en una de sus reflexiones encontrar el sentido de un cartel que apunte más a lo social y por ende a lo cultural:

> "... detrás de todo uso de lo tecnológico [en tanto al cartel se refiere], se ha escondido siempre, a la par que el desarrollo de nuevas posibilidades económicas, el desarrollo de la cara oculta de cierta ideología dominante -religiosa, artística o científica, según nos situemos en unos u otros discursos-." (Coronado e Hijón, 1997, pág. 33).

De lo anterior podemos inferir que el cartel no es un medio inocente o superficial, sino que tiene la capacidad (a veces incluso la obligación) de ser vehículo de, sin salir de la promoción de un algo, ideas, sentires, problemáticas e incluso tradiciones y valores culturales. Esto cabe como muestra del alcance del cartel y de sus posibilidades más allá de lo físico.

En esta línea de pensamiento podemos añadir también que estas conclusiones salen de un conocimiento más profundo del cartel, un conocimiento que además de saber identificar

sus formas y elementos formales (los que se pueden comprobar a partir del análisis de carteles) se incorpore con la lectura de estos carteles como vehículos de información más allá de la pura necesidad de publicitar.

Sin dejar este aspecto de lado, el asumir el cartel como una continua evolución desde las más antiguas necesidades de publicitar hasta las de comienzo del siglo XXI, puede dejar la sensación de que el cartel, con el auge de la tecnología digital y las redes sociales, va perdiendo vigencia o importancia. Sin embargo, como ya se mencionó, el cartel, en tanto es sintético tiene una gran capacidad de comunicación y aunque vaya mutando según cambien las tecnologías, este aún tiene vigencia o "… se renueva en múltiples superficies del tejido urbano. Pone en evidencia que lo que podemos entender como un medio de comunicación, excede las apreciaciones sobre las condiciones materiales del soporte" ((Riaño y otros, 2010, pág. 9).

En este sentido también el cartel o la imagen en sentido más general y un tanto más abstracto son tanto vehículos como posibilitadores de la identidad, en tanto que de los asentamientos humanos surgen la noción de sociedad o grupo, la cual a su vez y en su relación con el espacio físico (el que naturalmente ocupa, habita y desarrolla) genera una conexión de valor emotivo que surge precisamente de esa relación. Es esta, quien posibilita que la imagen (entre esta también el cartel) se convierta en un actor o elemento de cohesión que se ubica en las relaciones de lo urbano y lo social para vincular a los habitantes de la ciudad y reunirlos en torno a ideas o discursos; o posiblemente concientizarlos sobre alguna situación o hacerlos participes de una actividad conjunta.

Otro aspecto que resalta la vigencia del cartel como medio de comunicación es la preponderancia hoy en día de pantallas capaces de transmitir imágenes (computadores, televisores, celulares, vallas publicitarias, etc.) que son susceptibles de acoger al cartel y garantizarle una continua repetición y presencia. Incluso cabe mencionar que este auge de la tecnología y su amplia distribución y recepción hacen posible que la generación de piezas cartelísticas se abra hacía personas que no pertenezcan o hayan tenido una formación artística o de diseño, sino que cualquier ciudadano pueda expresarse a través de estos medios. Esto, a su vez, sirve a manera de incentivo para impulsar la creación de investigaciones y memorias que registren con rigor académico la creación y el análisis de carteles, para que exista un entendimiento más claro del medio y se pueda aportar a su difusión y archivo.

A propósito de memorias y archivo, en el trabajo de los diseñadores Carlos Riaño, Juan de la Rosa y Diego Bermúdez, titulado "Cartel social desde América Latina" se puede contemplar uno de los puntos fundamentales a juicio de esta investigación y es el paso de la recopilación y análisis de teoría sobre el cartel hacía una aplicación y una usabilidad directas, en el caso de este libro en talleres sobre creación de carteles con estudiantes universitarios.

Se ponen en perspectiva dos elementos: la capacidad del cartel de ser vehículo de protesta social y el acercar la creación del cartel de una forma efectiva. En tanto a lo primero, cabe mencionar lo dicho por Coronado e Hijón (como se citó en Riaño y otros, 2010):

> (...) si bien la voz española "cartel" hace alusión explícita (...) al uso indiscriminado de un determinado soporte, el Cartel con mayúsculas hace alusión a un medio de comunicación y a un sistema de persuasión, cuyo interés teórico rebasa con creces la mera constatación de las delimitaciones técnicas de sus soportes o sus 30 sistemas de elaboración y de reproducción masivos. (pág. 10)

De esta cita podemos concluir dos aspectos: primero, que el cartel no se encuentra "encadenado" o "atado" a sus posibilidades físicas o materiales y, segundo, que su campo de posibilidades de comunicación no se encuentra delimitado por lo exclusivamente mercantil. Esto a su vez nos permite intuir que el cartel, como medio de comunicación, tiene la capacidad (a través de elementos como la síntesis, la brevedad o el llamar la atención o ser "disruptivo" de la cotidianidad) de comunicar ideas específicas ajenas a lo comercial como por ejemplo pertenecientes a un ámbito social, político o cultural. Así, el cartel tiene la posibilidad de hablar en las calles (ya sean las calles físicas o digitales) y de dejar implantada una breve idea o una curiosidad en quienes lo miran o lo consumen y de esta manera el cartel se convierte en un sujeto a través del cual se pueden formar comunidades en torno a la identificación en un pro o causa, o se pueden reivindicar comunidades históricamente afectadas o quizá reivindicar tradiciones culturales en declive, entre otros.

En cuanto a lo segundo, este libro sirve precisamente como memoria o archivo del proceso que llevaron a cabo los autores con estudiantes de diseño y la metodología que se desprende de sus preguntas de investigación como por ejemplo: "¿cómo aproximarnos al proceso de creación de un cartel?". Lo que lleva a una importante reflexión, que a su vez da sustento a la presente investigación:

> El proponer un abordaje metodológico implica tomar una postura ante el proceso de creación, una que asuma el entendimiento de la creación más allá de la inspiración y de la creatividad como un acercamiento lógico. Para esto era importante diseccionar los procesos hasta sus fragmentos más pequeños e intentar entenderlos desde la lógica que cada uno de ellos propone. (Riaño y otros, 2010, pág. 29).

La importancia de esta mirada es capital para esta investigación. Se reconoce que hay importancia en el estudio del cartel pero también de que cabe la posibilidad de que de este se desprenda una metodología para abordar la creación de futuros carteles. Así mismo, que el proceso creativo (en tanto creación de carteles o también de otros artefactos e instancias) puede asumirse de una forma lógica y ordenada que parta del conocimiento teórico, lo que se puede

convertir en un aporte a la disciplina en tanto el examen de los elementos tanto sintácticos como semánticos del cartel y su desglose y clasificación conllevan a formular unas estrategias para el ejercicio de creación en este medio.

Como expone el trabajo de Cartel social desde América Latina muchas veces el contenido y el ambiente académico están de espaldas a las necesidades reales de comunicación del entorno urbano en distintas escalas, por lo que se plantea en este trabajo que el conocimiento analizado y el discurso discutido no se queden solo en lo formal, sino que puedan ser usados luego en distintos entornos reales.

Con respecto a la literatura analizada, cabe mencionar que el elemento detonante y justificación de este estudio es precisamente el festival Pastojazz y más específicamente las versiones de este festival que se han hecho en homenaje a algunos músicos importantes de la región (específicamente Eduardo "Lalo" Maya, Edy Martínez, Luis "Noro" Bastidas, Yeimy Argotti, Tico Pierhagen, Javier Martínez Maya, Germán Villarreal, Juanito Benavides y Fabio Ortiz). A propósito se puede agregar que, si bien se trata del género musical del jazz (aunque también de lo conocido como "músicas del mundo" (se ahonda en otro momento en el texto)) el cual no es precisamente propio de la región ni tampoco popular (en tanto popularidad y en tanto a pertenecer a las clases populares) este festival tiene lugar y acogida en la región y la música que se difunde (tanto la de los homenajeados como la de los invitados) no tiene el ánimo de imponerse como una música más culta o refinada (o elitista también) sino que la riqueza y potencial del jazz se resaltan en un aspecto específico y este es su capacidad de fusionarse con otros géneros y de impulsar las músicas locales, de enriquecerlas y revitalizarlas (como se había mencionado en la parte de historia del jazz) pero también de fomentar en la región la apreciación del jazz y de los géneros que se mezclan con este.

El festival cumple una función de difusión de artistas regionales que cabe reconocer pueden constituir un impulso para que jóvenes de la región se inclinen a la apreciación y al estudio de la música regional y de otros lugares pero también a apreciar a estos artistas que representan lo local y que de algún modo forman una posibilidad de identificarse con el territorio. Así mismo se reconoce que en estos artistas, y más específicamente en sus obras, en tanto estas incorporan elementos regionales y del jazz, se encuentra una fuente de cultura e identidad local que es susceptible de ser reflejada en la identidad de este festival (y de otros eventos) a través del medio que constituye el cartel.

Es por esto que se propone a través de este estudio que un análisis juicioso de los elementos compositivos (tanto semánticos como sintácticos) del cartel como medio puede proveer un método para utilizarlos en conjunto con elementos identificados a partir de la música de los artistas y que así se puede generar, de una manera más o menos efectiva, una superposición o transición de la cultura sonora a la representación visual a través, de nuevo, del conocimiento exacto del cartel y de una aproximación a la música ya mencionada.

De esta manera, si bien lo propuesto está fundamentado en la necesidad u oportunidad a escala regional de generar piezas cartelísticas a partir de la música de estos artistas y en el contexto de este festival regional y los homenajes que realiza; el conocimiento adquirido, en lo que se refiere a lo metodológico, procesual y al modelo de análisis; no se limitará a este género ni a la región, pues se espera que este pueda servir a más diseñadores en el futuro en la creación de carteles en tanto proporciona un acercamiento teórico y un conocimiento exacto que sirva de base concreta en el ejercicio de creación que siempre cuenta con un elemento definitorio personal; y, como se mencionó antes, tomar una postura frente al proceso de creación más allá de la inspiración y la creatividad, partiendo del estudio morfológico de los carteles, haciendo un análisis de estos elementos, interpretando y comparando la teoría cartelística llegando a una creación metodológica aplicable a dicho proceso de creación.

Entre las muchas acepciones que puede encontrar el cartel, cabe resaltar las que forman identidad o identificación o vínculos entre un grupo de personas como por ejemplo en coyunturas como en Cuba post-revolución, en la guerra civíl española o durante la primera guerra mundial; momentos en los que se catalizó la unidad popular en ayudada en gran medida por el cartelismo. O también, en palabras de José Manuel Morelos Villegas en su artículo "El cartel político en México: Memoria, reflexiones e inflexiones", el cartel no se aborda como un objeto simple o un medio simple (pues al contrario, es bastante complejo) sino que aunque contiene en su práctica conceptos o "aristas" que pueden resultar contradictorias, este es un catalizador (especialmente el cartel político, pero no menos el cultural) de la memoria histórica mexicana y es un actor importante "en la conformación de identidad y como patrimonio de la cultura mexicana". (Morelos Villegas, 2017, pág. 3)

También resalta que el cartel contiene un valor, en tanto que su reto inmediato y tácito es comunicar y este reto tiene una caducidad, el cartel después no se vuelve inservible sino que se convierte en un objeto de colección o, mejor, de archivo y sustento de memoria histórica y de identidad cultural. A su vez aclara que, si bien el valor muchas veces se asume como el valor de una mercancía de ser susceptible de ser cambiada o intercambiada y es por ende una transacción más; trae más bien a colación el concepto de valor de Jean Baudrillard (lo que a su vez da un fundamento filosófico al ejercicio del diseño) en tanto que el cartel tiene la posibilidad de ser actor de otro tipo de valor, a saber: un valor simbólico que, en otras palabras implica un lazo emocional o sentimental con el objeto y es, por ende, ajeno al valor monetario; y también un valor de signo, que no es otro que el que asume un objeto en representación de otro (precisamente como signo) y que en esa calidad asume también "rasgos de identidad, pertenencia, estatus (social, económico o intelectual); se refiere a lo que el objeto significa en un determinado contexto." (Morelos Villegas, 2017, pág. 4).

A su vez, José Morelos añade a estos valores el político, en tanto que este es el campo de dicho estudio pero también en tanto el o los carteles se convierten en vehículos para la denuncia de injusticias, para hacer oposición al dominio del poder o para hacer reclamos para la ciudadanía. Y en este sentido deja también abierta la posibilidad de que el cartel asuma un valor cultural, en tanto representa y recoge costumbres, creencias, prácticas (que pueden ser artísticas, culinarias, sociales, etc.) y que se ven reflejadas en el formato del cartel.



Análisis de la imagen

Revisión de antecedentes

Esta investigación sustentará su modelo de análisis de la muestra de carteles en las investigaciones y literatura anteriores que se consideraron pertinentes a tener en cuenta. A manera de recuento, dichas investigaciones son:

- El cartel como representación cultural: Análisis morfosemántico de una muestra de carteles culturales, de Lorena Galíndez Giraldo
- El arte en el cartel publicitario. Estudio iconológico e iconográfico del cartel en Colombia desde 2000 hasta 2010, de Jorge Esteban Zapáta Garcés e Ilvar Josué Carantón Sánchez.
- Cartel ilustrado en Colombia 1930-1940, de López P. J, Reyes Sarmiento, Greiff Tovar.
- Propuesta metodológica para el análisis gráfico, tipográfico y cromático de cartelería, de María Tabuenca Bengoa; Laura González Díez; Belén Puebla Martínez
- Los elementos morfológico-visuales del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, modalidad carroza, y su relación con la industria cultural y creativa, de Ramón Ortega Enríquez
- Introducción a la Teoría de la Imagen (reimpresión 2006) de Justo Villafañe
- Retórica de la imagen, de Roland Barthes

A manera de aclaración, cabe decir que la investigación se nutre de dos tipos de antecedentes: aquellos que sustentan la teoría y aquellos en los que se sustenta la selección de criterios para el modelo de análisis. Por así decirlo, recibe un sustento teórico y un sustento metodológico.

Por otra parte, cabe aclarar también que algunas de las investigaciones asumidas como antecedentes se encuentran en ambas categorías.

Primeramente, la investigación morfosemántica de una muestra de carteles culturales se aplicó sobre una muestra de carteles para el Festival Internacional de Arte de Cali, que fue fundado en 1986 por una organización de carácter privado propia de la ciudad de Cali, con el objeto de dar difusión al arte tanto nacional como internacional como una forma de enriquecimiento espiritual y cultural para la población de la ciudad así como hacer énfasis en la pedagogía dirigida hacia la población más joven y rendir homenaje a grandes artistas nacionales en cada versión.

En este sentido, el evento del festival llama a la necesidad de una identidad o "cara" en la forma de un cartel que identifique cada versión y sirva como medio de difusión y comunicación hacia la ciudadanía.

El cartel para este festival se convierte además en una plataforma para plasmar ideas y protestas sobre la situación de la ciudad.

En este contexto, la investigación toma una muestra de los carteles realizados para este Festival con el fin de llevar a cabo un análisis morfosemántico que se sustenta en la necesidad de conocer los elementos que el desarrollo de una pieza gráfica como el cartel conlleva, así como la utilización de distintas variables que interactúan a modo de comunicar un mensaje (Galíndez Giraldo, 2009).

Pero, también dejar un registro de la memoria gráfica de la ciudad, así como demostrar el aporte y contribución de estas obras en un sentido social.

El modelo de análisis de esta investigación recoge términos específicos propios del diseño gráfico para la creación de piezas visuales. Estos términos se encuentran en una lista en la que se nombran y se brinda una descripción o definición de los mismos.

Así, se empieza con los términos más básicos que atienden a elementos visuales y características de la imagen como: punto, línea, plano, escala, dimensión, forma, textura, tono, color, contraste, contorno y dirección.

Seguidamente se atienden conceptos relativos a la semántica, como: signos indicativos, símbolos e íconos.

Se tratan también términos con los cuales describir y analizar la composición de la imagen: perspectiva, ritmo, tensión, proporción, distribución de los pesos, recorrido visual y elasticidad/dinamicidad.

Otros términos se encuadran en la categoría de técnicas visuales, los cuales se consideran elementos susceptibles de ser organizados de manera metódica y estudiada, de tal manera que permitan codificar el lenguaje visual en torno a la necesidad comunicativa. Estos elementos son los que un diseñador tiene en cuenta y son los que cuidadosamente arregla, ordena y compone de manera intencional para establecer la forma visual de un trabajo.

Entre estos se encuentra: equilibrio/inestabilidad, simetría/asimetría, regularidad/irregularidad, simplicidad/complejidad, unidad/fragmento, economía/profusión, reticencia/exageración, coherencia/variación, singularidad/yuxtaposición, entre otros.

Es oportuno aclarar que, en palabras de la autora, estos términos se dan como dualidades de opuestos pues, de esta manera, se logra un direccionamiento de la investigación más profundo dónde el análisis detallado de los elementos compositivos de la obra, refuerzan el significado de los elementos, brindando un acercamiento a la subjetividad del autor. (Galíndez Giraldo, 2009, págs. 46, 47).

Por último, para el análisis se establece un estilo visual, de tal manera que se pueda ubicar en un espacio histórico, geográfico o artístico. Los términos que se establecen son: primitivismo, expresionismo, clasicismo, embellecido y funcional. A cada término se relacionan ciertos adjetivos que ayudan a dar una idea del significado del mismo y sirven para situar la obra en alguno o algunos de estos.

El método de análisis comprende todos estos elementos. Una vez establecidos, se procede al análisis de las piezas recolectadas.

Por su parte, la investigación iconológica e iconográfica sobre el cartel en Colombia de 2000 a 2010, también comienza haciendo un recuento de la historia del cartel, los nombres importantes

y las técnicas usadas para su reproducción. Igualmente se hace una reflexión sobre cómo el cartel ha contribuido a la comunicación, cómo se ha constituido en un método que atrae la atención del público de manera muy efectiva. Igualmente, sobre cómo toma lo mejor del arte contemporáneo de su época y lo mezcla con la moda para llegar al gran público.

Comprende al cartel como "un medio comunicativo y artístico en el cual hay una relación de elementos formales y simbólicos que permiten múltiples asociaciones." De esta manera comprende el análisis iconográfico e iconológico como un entendimiento concreto de la organización de dichos elementos.

Así, trae a colación el método Panofsky el cual relaciona al cartel con el origen de la imagen en la historia del arte. Este método asume lo iconográfico como el análisis de elementos visuales (tales como forma, color, texturas y escala) mientras que lo iconológico sería el análisis en tanto contenido narrativo. Este método parte de la obra del alemán Erwin Panofsky, quien, en su Historia del Arte, hace referencia a estas dos categorías. Además, fue pionero en analizar el cuadro de Van Eyck llamado El Retrato Arnolfini, no solo como la descripción de una boda sino como un contacto visual que la testifica.

Panofsky reconoce tres pasos fundamentales para su análisis: el primer paso, consiste en un estudio preiconográfico que busca describir elementos y datos reales y expresivos; el segundo paso consiste en un estudio ya iconográfico que identifica imágenes y alegorías, y el tercer paso es el análisis iconológico que consiste en dilucidar el contenido o sentido verdadero de la obra de arte (Zapáta Garcés & Carantón Sánchez, 2012).

En este análisis de carteles entre 2000 y 2010 se hace relevante este método y sus categorías ya que se entiende al cartel como una obra, en tanto que está relacionado o enlazado con distintas instancias de la historia del arte pero sin dejar de lado su función e intención publicitaria y comunicativa; además se menciona que la lectura de los carteles no se realiza en el orden estricto del método, sino que se hace una lectura más abierta que parte de la particularidad de cada pieza y elabora interpretaciones de las imágenes presentes en los carteles, de las cuales se interpreta la narratividad y su relación con diferentes vanguardias artísticas.

Además, en el proceso de análisis se encuentran ciertas constantes temáticas entre los carteles como el cuerpo, la religión, lo popular, entre otras. A partir de estas constantes se relaciona y se incluye el cartel en el acontecer cultural e histórico.

Igualmente propone el método iconográfico como una manera óptima de analizar carteles y su contenido. Comienza haciendo un recuento de cómo la iconografía ha estado presente y ha tenido significado en la historia del arte, siendo aplicada por varios estudiosos del arte e historiadores para la comprensión de imágenes artísticas desde el renacimiento hasta la modernidad.

Panofsky propone que la imagen es fuente de numerosas interpretaciones y relaciones tanto entre ramas artísticas como entre aspectos y sectores de la sociedad misma (tanto en su contexto de origen, como en posibles interpretaciones futuras).

En lo que respecta al libro Cartel ilustrado en Colombia 1930-1940, en el apartado de análisis, se hace una descripción de los criterios que se usarán para la comprensión de los carteles objeto de estudio del libro. Entre estos se encuentra el análisis interpretativo, el cual se refiere a la identificación y relación del registro visual (imagen) y el registro verbal (texto) los cuales se relacionan recíprocamente, por ejemplo, en funciones de anclaje o relevo que plantea en su Retórica de la imagen Roland Barthes. Se presenta una relación activa y articulada entre estos dos elementos; la conceptualización e identificación de los elementos y sus relaciones, se encuentra basada en la Introducción a la teoría de la imagen de Justo Villafañe, Comunicación visual de Armando Silva y en ciertas consideraciones sobre el libro Signo, de Umberto Eco.

Se establece también el concepto de punto focal, como el punto inicial en el que el posible público observa dentro de una composición obedeciendo a ciertos factores como el espacio, el color, la forma, el tamaño y la tensión, entre otros.

Igualmente se establece la importancia del recorrido visual o ritmo de lectura, que hace referencia al orden en que un observador recibe o percibe los elementos de la composición; orden que el autor ha dispuesto intencionalmente y que sirve para darle un sentido especifico al cartel.

Otros elementos del registro visual que se utilizan para el análisis son el color, la forma, la composición y la iluminación, los cuales se pueden asociar con otros niveles de interpretación como la connotación de una imagen.

Volviendo a la influencia de Barthes, en el análisis del registro verbal que se hace en el libro, entran funciones como la de relevo, que establece una relación temporal entre mensaje lingüístico e imagen; la de anclaje que ayuda a limitar las posibles significaciones que puede tener una imagen; la de redundancia en la que el texto se repite para ayudar a "fijar" la imagen o la función retorizante, la cual emplea diversas figuras retóricas en la construcción de texto e imagen (como el símil, hipérbole, aliteración, etc.)

En este apartado del análisis, se hace una especificación sobre el orden en que este se realizará: inicialmente se discriminan los elementos relacionados a la imagen, el formato y el tamaño; entonces, al estar el contenido dividido entre imagen y texto (que es como se componen los carteles generalmente) se entra a observar elementos como la composición, de la cual se puede mencionar que puede ser simétrica (si se disponen los elementos en equilibrio alrededor de un eje sea horizontal o vertical) o asimétrica, cuando los ejes dominantes son diagonales o variables. También se puede hablar de ortogonalidad cuando los ejes son tanto horizontales como verticales; y en otros

casos puede haber un plano de composición y un ángulo, siendo el plano un alejamiento o acercamiento de un objeto con respecto a la vista y el ángulo la posición de este objeto con respecto a los ejes.

Entra en juego como concepto de análisis la técnica de realización, la influencia estilística de la imagen (en el caso del citado análisis, los carteles de la década de 1930 a 1940 fueron fuertemente influenciados por el Art Déco, el constructivismo y las tendencias encontradas en revistas provenientes de España y Francia).

Igualmente se contempla la paleta de color, pues puede determinar la sensación o emoción final de la imagen; así como la elección, realización y posible modificación de la tipografía y cómo esta determina la relación con la imagen y que el mensaje del cartel cambie respectivamente.

Todos estos elementos son de valor para el análisis que realizará el presente trabajo, sin embargo, cabe anotar que la naturaleza del libro Cartel ilustrado en Colombia 1930-1940, impone ciertos elementos en el análisis como la determinación de si los tipos (para la impresión del texto del cartel, debido a la época) fueron hechos en metal o en litografía (piedra lisa tallada) o por el contrario si las letras fueron elaboradas a mano alzada; además de poner atención a aspectos puramente técnicos como el grado de saturación del color, la selección, la textura, el registro de los clisés en cada pasada, la calidad misma del resultado final, los soportes de la impresión, las tintas y su posible elaboración especial, entre otros.

En Propuesta metodológica para el análisis gráfico, tipográfico y cromático de cartelería, de María Tabuenca Bengoa; Laura González Díez; Belén Puebla Martínez; las autoras han construido un sistema de variables sobre las qué volcar el contenido de los carteles a fin de analizarlos de una manera sistemática.

Este trabajo hace énfasis en la necesidad que marca el hecho de que el cartel ha sido, a lo largo de los años, un medio de comunicación preponderante y con gran potencial; lo que sugería que se debía hacer un estudio amplio de referentes con el fin de dar con un sistema de fichas lo más completo posible, que abarcara la mayor cantidad de variables sin perder sistematicidad y teniendo presente que se pueda replicar.

Así, este trabajo da como resultado metodológico un modelo de análisis que consta de cuatro momentos.

Para comenzar, una ficha de criterios compositivos que inicia requiriendo número de caso, titulo completo del cartel, autor, año y una descripción breve. Estos campos con el fin de tener la información más básica para el cartel estudiado, su identificación y posible clasificación.

Sin embargo, el objeto central de esta ficha es la composición. Por esto, pide el formato del cartel, las dimensiones, el criterio compositivo y el eje de lectura.

Se debe esclarecer que estos conceptos han sido previamente sustentados y explicados, por esto, algunas de las variables son de respuesta cerrada para facilitar la recolección y garantizar una lectura más sólida posteriormente de los datos recogidos.

El siguiente momento es la ficha de contenido textual y no textual. En esta se indaga por las particularidades del uso de tipografía dentro del cartel en tres partes: el texto principal, el texto secundario y, si aplica, recursos tipográficos no textuales. Entre otras se especifica: interlineado, interletraje, línea de base, tipografía, estilo de tipografía, alineación, si el texto se encuentra completo en una sola línea o partido en varias, número de líneas de texto y posición.

El momento siguiente corresponde a los elementos gráficos del cartel. Para esta fin se indaga por: tipología del elemento gráfico, tipología del plano del elemento gráfico, angulación del plano del elemento gráfico, colocación del sujeto frente a la cámara o al punto de vista, número de componentes del elemento gráfico, efecto de distribución del[43] elemento gráfico, forma del elemento gráfico, distribución del contenido gráfico, contenido gráfico en relación con el textual, porcentaje de ocupación de la mancha por el elemento gráfico y presencia de blancos o contragrafismos.

Por último, se presenta una ficha de contenido cromático. En esta se indaga por: color del texto principal, color de los elementos textuales secundarios, color de los elementos tipográficos, color principal del elemento gráfico, color secundario del elemento gráfico, otros colores en el elemento gráfico y observaciones.

En esta última ficha, se da la posibilidad de responder cada variable con una cantidad limitada de colores pero que abarca todo el circulo cromático: amarillo, naranja amarillento, naranja, naranja rojizo, rojo, violeta rojizo, violeta, violeta azulado, azul, verde azulado, verde, verde amarillento, negro, blanco y otro.

Esta metodología permite hacer una lectura de carteles muy susceptible de ser posteriormente contabilizada en sus variables, ofreciendo un insumo a la hora de hacer análisis extensivos de gran cantidad de carteles y que permitiría cubrir amplios periodos temporales. Así, ofrece una herramienta que permita visibilizar la construcción general o tendencial de carteles y relacionar esta con el contexto del que provienen.

Los autores también aportan su visión sobre el concebir el cartel como un indicativo de ciertos factores sociales y culturales de su tiempo, una muestra susceptible de ser estudiada por otras disciplinas a quienes les sería de ayuda este modelo de análisis de los carteles.

En su trabajo “Los elementos morfológico-visuales del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, modalidad carroza, y su relación con la industria cultural y creativa” el profesor Ramón Ortega Enríquez aborda la temática de la riqueza visual del Carnaval de Negros y Blancos de la ciudad de Pasto, el análisis morfológico de esta en pro de identificar recursos que permitan,

mediante una metodología, aprovechar dicha riqueza en la generación de artefactos de diseño que, a su vez, favorezcan o sirvan de apoyo para los artesanos y creadores del carnaval.

En este sentido se plantea un análisis de tipo taxonómico que se propone agotar el lenguaje visual de manera que se lo abarque de una manera amplia y completa.

Es de resaltar que dicho análisis se aplica a una selección rigurosa de ciertas expresiones del Carnaval, más específicamente, las carrozas ganadoras de ciertos periodos de tiempo. Esto, dado que el Carnaval es una tradición de la ciudad desde hace al menos 100 años, y en ese largo devenir ha ido desarrollando y reflejando cambios en la estética y la visualidad de las expresiones que lo han compuesto en cada una de sus versiones. Por eso, la investigación distingue cuatro periodos que corresponden a una representación de esos cambios, desde los orígenes del Carnaval hasta la actualidad.

Además, dado que al Carnaval convergen un gran número de expresiones visuales o artísticas, se hace necesario establecer límites en tanto a qué material se analizará. Por esto, la investigación establece claramente la alta iconicidad de las carrozas, así como la complejidad en su realización y presentación, pero también su amplio reconocimiento (tanto nacional como internacional) y la expectativa que siempre genera en el público, por lo que es solamente en esta modalidad en la que se realizará el análisis.

Para el análisis del lenguaje visual de esta selección de carrosas se emplea una técnica de observación que se plasma en una ficha la cual contiene: Titulo de la carroza, autores, fecha de realización, a qué versión del carnaval pertenece, género, clasificación de la imagen, tipo de obra o creación, técnica empleada, dimensiones, motivo, iconicidad, tema, qué elementos o personajes recrea, realizar una lectura descriptiva, lectura del lenguaje visual, relación conceptual.

La investigación establece estos conceptos a partir de un sistema de variables que permite recoger la información y caracterizar los sujetos de estudio de manera sistemática.

Es de recalcar que la lectura de estas obras no se realiza solamente desde un punto de vista taxonómico y de identificación de elementos visuales, sino que, además, se establece un concepto del porqué se eligió dicha obra; se establece una relación entre la obra y el periodo tanto general (es decir la época o año corriente) así como dentro de la segmentación de periodos que se realizó para el fin de la investigación.

De esta manera, el resultado es un análisis completo de la carroza como tal, su lenguaje visual pero también su inserción y participación de un contexto específico y una época.

A su vez, el análisis como tal es solamente una de las fases de la metodología de trabajo general de investigación, siendo esta precedida por una fase de sustentación teórica y de antecedentes y sucedida por una fase de aplicación de lo analizado hacía el terreno de las industrias culturales en la forma de generación de artefactos de diseño.

Hasta ahora es posible apreciar que los trabajos referenciados tienen en común el abordar el estudio de la imagen en términos morfológicos desde una perspectiva metodológica y sistemática. Utilizan y articulan términos exactos y los desarrollan de manera extensiva (aunque en este apartado no se hagan profundizaciones sobre los resultados de cada referente).

En este sentido proporcionan un insumo referencial y de antecedente de carácter vital para esta investigación. Por ende, en la siguiente sección se hará una selección de criterios a usar en la presente investigación.

Sin embargo, antes de esto, es preciso recalcar dos puntos importantes y comunes a estas investigaciones.

Desde el punto de vista del sustento teórico de esta investigación, son precisos 2 factores: una lectura clara del cartel desde lo morfológico y un acercamiento más profundo y sistemático hacia el elemento semiótico.

Por ende, para afrontar el primer factor se propone en la siguiente sección una guía para el instrumento de observación. Esto, con el fin de que el investigador (tanto el actual, como los posibles futuros investigadores que hallen útil estas herramientas) tenga unas directrices claras y sepa ubicarse en un lenguaje y una perspectiva lo más cercanas a la objetividad.

Esto es de gran importancia ya que los trabajos 45 referenciados pasan directamente a aplicar sus modelos de análisis desde la perspectiva del autor y de su bagaje conceptual desarrollado durante la investigación. Sin embargo, no queda claro desde el punto de vista del espectador qué actitud se debe tomar al momento de hacer las lecturas. Tampoco, que preparación se debe tener en términos conceptuales para que la lectura sea lo más neutral posible.

Esta objetividad y neutralidad son deseables, en tanto el carácter académico e investigativo del trabajo requieren que haya guías claras y sistemáticas para abordar el análisis. Esto, en oposición a adentrarse en el análisis sin una guía clara sobre el lenguaje que se debe utilizar ni sobre la naturaleza de los resultados que se esperan.

Por eso, este trabajo desarrollará en la siguiente sección una guía clara que indique al investigador cómo realizar la lectura, que lenguaje debe utilizar en la aplicación y registro del modelo de análisis en pro de asumir una posición que sea lo más objetiva posible frente al análisis de los carteles.

Al respecto del segundo factor, se puede notar en los trabajos referenciados que la lectura de lo semántico (sean significaciones, símbolos, códigos, intenciones, etc.) se deja en un campo general para ser completado a juicio y en el lenguaje del investigador. No se ofrece una sistematización más profunda de estas secciones en particular.

Aunque la Teoría de la Imagen de Justo Villafañe ya se ha tratado en esta investigación como

sustento del análisis morfológico y por ende del marco teórico, la metodología correspondiente a dicha Teoría aporta un sustento importante que también debe ser tratado en este apartado de antecedentes.

Como se mencionaba, la teoría de la imagen trata el estudio de los elementos icónicos y las relaciones compositivas que estos tienen en una imagen determinada, que en conjunción producen lo conocido como significación plástica. En este libro, Villafañe propone los elementos y las relaciones compositivas de tal manera que se obtiene un listado de parámetros que se pueden extraer de una imagen; esto, aunado a la clasificación de la imagen que propone, se juntan en una parte final que aplica estos conocimientos a manera de metodología de análisis, que en el caso particular del libro, se ejemplifica analizando el Guernica de Picasso.

En esta metodología se especifican unos pasos y unas recomendaciones para llevarlos a cabo que son de gran valor para el objetivo de esta investigación que es analizar los carteles del Pastojazz.

Principalmente, Villafañe propone tres pasos en los que se resume la metodología, siendo el primero el realizar una lectura exhaustiva de la imagen. En este primer momento se trata de concienzudamente leer la obra tratando de observar y tomar nota de todos los elementos icónicos posibles, de manera que a mayor cantidad de elementos se identifique, mejor se conocerá la imagen y se podrá realizar un análisis más completo. Este es un paso fundamental, que abre el análisis de la imagen y su objeto es proporcionar ese conocimiento y el material necesario desde el cual partirá y se basará el uso de los conceptos de la teoría.

En segundo lugar, propone pasar a la definición de la imagen. El objeto de este paso es formular una hipótesis sobre la categorización de la imagen, de cuya correcta formulación "va a depender en gran medida todo el análisis de la imagen" (Villafañe, 2006, pág. 197). El sustento de dicha categorización se basa en lo ya tratado sobre la Teoría, donde se especifica una tipología de ciertos aspectos primordiales de la imagen que permiten ubicarla en unas categorías específicas y, de esa manera, generar un conocimiento exacto sobre la naturaleza de esta.

Generalmente se analizan cuatro aspectos de la imagen que generaran la mencionada categorización. Estos son:

- Análisis de la estructura espacial de la imagen
- Análisis de la construcción espacial
- Análisis de la temporalidad
- Análisis de los elementos dinámicos

Varios de estos factores generan unos conceptos que, dentro de la Teoría, llevan hacia la fundamentación que de ellos se ha hecho y, más específicamente, a ciertos aspectos centrales a los cuales quien analiza la imagen puede referirse para comprobar cuales de ellos están presentes en la imagen y, a su vez, aportan al esclarecimiento ya de relaciones entre elementos y la generación de la significación plástica. Para

ejemplificar esta parte, cabe mencionar que si una imagen se identifica como secuencial o aislada, la Teoría provee ciertos aspectos o hechos plásticos definitorios de estas categorías a los cuales se puede acudir para definir mejor la imagen.

Por último, queda llevar a cabo el análisis plástico en el cual se generará un estudio de la sintáctica de la imagen y de su significado plástico. En esta parte se supera el análisis de estructuras o aspectos aislados y se pasa a dilucidar los aspectos relacionales y estructurales que generan la significación plástica. Influye ampliamente el realizar una valoración del equilibrio compositivo como un factor íntimamente relacionado con la significación plástica.

Partiendo de estos pasos establecidos comienza la primera parte del análisis (la lectura de la imagen) con una recomendación fundamental, se debe iniciar por determinar el nivel de realidad de la imagen, con lo que se quiere decir que se debe esclarecer si es fácil identificar los referentes (reales) de la imagen, lo que a su vez garantizará que no exista ambigüedad a la hora de establecer y dilucidar las relaciones plásticas entre los elementos de la imagen. En el caso de que esta relación no se pudiera establecer de una manera fácil, entonces deberá acomodarse el análisis a tal condición.

Seguidamente se debe establecer el nivel de la relación icónica entre la imagen y el referente en la realidad que esta represente o, en palabras de Villafañe (2006), “la cualificación que del referente se hace en la imagen” (pág. 199). Esto se hace en el sentido de encontrar ya unas relaciones que afectarán la significación plástica en la desviación o fidelidad que exista en dicha representación.

A manera de nota aparte, cabe apuntar que esta relación puede ser el impulsor de un derivado de discusión sobre cómo se dan ese tipo de relaciones y como pueden afectar a la comunicación y, en el caso del contexto de este trabajo, cómo pudieran ayudar a vislumbrar ese lenguaje y ese contexto cultural que pueden surgir del jazz y el festival Pastojazz. Puede comprender un insumo de gran importancia en tanto se encuentra que se eligen ciertas maneras de representar referentes reales del contexto pero no de una manera absolutamente realista sino con una desviación del referente real que, en si misma supone una significación y una influencia en la totalidad de la imagen y también apoya el mensaje o la idea que trata de comunicarse en estos carteles.

En tanto se van analizando estas relaciones es necesario ir teniendo en cuenta, aunque no de manera ya profunda, lo concerniente a la temporalidad y espacialidad de la imagen. Se debe ir buscando una aproximación a una delimitación del comportamiento de estos dos aspectos.

Otro punto importante es establecer o extraer un repertorio de elementos plásticos. Esto significa listar lo que se encuentra en lo concerniente a elementos morfológicos, dinámicos y escalares. Aunque el autor mismo no lo explicite de esta manera, puede ser útil recorrer la lista de estos

elementos (la cual compone el sustento teórico de la metodología) para evidenciar cuales están presentes y además irlos relacionando con los elementos figurativos (lo que se puede decir que representa algún referente en la realidad) en aras de formar también un repertorio de elementos iconográficos a manera de recuento (o incluso inventario) de lo que está presente en la imagen (tanto de elementos icónicos como figurativos) y que relaciones hay en su composición (en el sentido de cómo están compuestos dichos elementos figurativos, no en que relaciones compositivas se presentan pues esto se deberá hacer más adelante).

En lo que respecta a la formulación de la hipótesis correspondiente a la clasificación de la imagen o definición de la imagen, el objetivo general es buscar definir la cualidad espacial, temporal y dinámica de la imagen desde su lectura. Se trata de buscar definir dentro de las categorías propuestas el tipo de espacio que se crea, como se lee la temporalidad y cómo existen en esta los aspectos dinámicos.

Para la evaluación del aspecto espacial se debe tener en cuenta las características fijas de la imagen, si contiene o evoca tridimensionalidad o si por el contrario es plana, la presencia de texturas no visuales (pueden ser táctiles) y, sobre todo, el comportamiento del espacio representado.

En la consideración de estos, pero sobre todo del último aspecto, se deben tener en cuenta ya qué elementos influyen en la percepción o construcción de este, ya que, a partir de relacionar la construcción del espacio con dichos elementos ayudará en la lectura de la significación plástica.

En cuanto a la evaluación de la temporalidad de la imagen deberá buscarse si la imagen es de tipo secuencial o aislada, dándose también la posibilidad de que la imagen sea aislada pero posea una fuerte tendencia hacia lo secuencial, en cuyo caso podría conocerse como secuencializada. Para poder reconocer estas características es necesario tener en cuenta factores como:

- La fórmula de representación espacial
- El formato
- El Ritmo
- Las Direcciones

Otro aspecto que influye en gran manera es la narratividad o descriptividad de la imagen, la cual, como clave general, puede explicitarse desde la influencia que el formato ejerce no solo en la definición de estos aspectos sino en la cualificación o posibilitación de los mismos. Como se mencionó en el estudio del formato como elemento escalar de la imagen, estos pueden deducirse si el ratio o proporción del formato (la relación entre el lado de menor longitud con respecto al de mayor longitud) indica que el formato tienda a ser vertical u horizontal, lo que favorecería la narratividad o la descriptividad respectivamente.

Cabe anotar que cualquier a de las dos posibilidades especificadas son intrínsicamente propias de uno u otro formato, más bien, se

presenten en ellos de manera general sin que esto implique que sea imposible encontrar variaciones.

Otro factor que afecta la elucidación de un narratividad o descriptividad es la jerarquización del espacio. Como ya se conoce el espacio generalmente (debido a la influencia de la percepción y del orden de lectura preponderante en occidente) se divide en una zona de mayor equilibrio encontrada en el cuadrante inferior izquierdo hacia una de menor equilibrio encontrada en el cuadrante superior derecho. Estos pueden aunarse a la preponderancia que algún objeto dentro de la imagen pueda presentar, teniendo mayor importancia que otros elementos y sirviendo como un punto de referencia o equilibrio desde el que otros puedan "orbitar". A partir de estos factores y la diferenciación entre sectores, es posible encontrar un orden en el que se configure la lectura de manera que pudiera servir hacia la construcción de una narrativa y por ende sea posible afirmar que esta existe en la imagen.

De igual manera en esta posible narratividad existe la influencia de vectores direccionales, que pueden construirse de diversas formas, y que pueden determinar si el orden de lectura se modifica y si existen una secuencia en los objetos que habitan dichas direcciones, de tal manera que se "hilen" en la composición de una narrativa.

Respecto a la dinámica de la imagen, debe mencionarse en principio que debe evitarse asociar lo dinámico con una imitación del movimiento y menos aún con tomar una tajada del mismo o el aislamiento de un solo cuadro a partir del movimiento (entiéndase un cuadro como los cuadros que componen una animación o un video, por ejemplo, de un video de 24 cuadro por segundo que mostrara una persona corriendo, aislar un solo de esos cuadros y mostrarlo como movimiento. Aunque lógicamente corresponderá con la idea de movimiento tenderá a ser más un movimiento que se ha paralizado que una representación o evocación del mismo) según Villafañe (2006): "no es su imitación, la congelación en el tiempo de dicho movimiento, la que produce el dinamismo en tales figuras" (pág. 213).

Contrariamente, lo que genera el dinamismo en una imagen fija es el uso y generación de la tensión, por lo que este elemento dinámico y sus correspondientes variables ya mencionadas, debe tenerse muy en cuenta a la hora de pensar la dinámica de la imagen.

En cuanto al ritmo como elemento dinámico, debe tenerse presente que este está estrechamente relacionado con la jerarquización, no solo del espacio sino de múltiples aspectos icónicos y figurativos. Entendiéndose este como una alternancia entre elementos más y menos prominentes y también la ausencia misma de elementos, es posible elucidar relaciones rítmicas dentro de la imagen en tanto estas pueden presentarse tanto desde los elementos icónicos, figurativos e incluso entre las relaciones compositivas, en tanto pueda identificarse dicha alternancia y cómo se vehicula.

Por último se generará un definitivo análisis plástico de la composición en el que se conjugan los pasos anteriores, como observa Villafañe (2006): "si la lectura de la imagen y, sobre todo, si su definición es correcta, ahora tan solo queda justificar tal definición y poner de manifiesto los hechos plásticos en los que esta se basa" (pág. 219). Se ponen de manifiesto ya las relaciones entre los elementos icónicos y cómo estas se materializan a través de los elementos figurativos, como se afecta el orden de lectura y que sucede con la composición, en especial con el equilibrio y sus factores esenciales: el peso y dirección visuales.

De nuevo Villafañe (2006) con su estudio del Guernica, deja en claro cómo las direcciones en dicha obra se ubican desde un lugar de rompimiento con lo normativo sin que esto deje de hacer a la imagen eficazmente simple y admirablemente lecturable. Da cuenta que es posible contradecir la lectura normativa en pro de generar relaciones espaciales y compositivas diferentes que hagan de la imagen un evento más impactante cuando el mensaje así lo requiriera.

A este fin, la presente investigación tratará de buscar un sustento teórico que permita sistematizar también la lectura semiótica de estas imágenes. Esto es debido a que desde la posición que asume esta investigación, la lectura semiótica, así como sus códigos y significaciones, son susceptibles de ser abordados de una manera sistemática que permita caracterizar los significados y mensajes que estas imágenes tratan de enviar. Más aún, del papel que juegan estos significados en el contexto social y cultural, tanto los lugares y posturas de los que provienen, así como los posibles cambios y distintas futuras manifestaciones a las que darán lugar.

Con esto en mente, hay lugar para traer a colación la Retórica de la imagen del semiólogo Roland Barthes (1990) como sustento a la lectura semiótica.

Barthes propone la lectura de la imagen desde el campo de la semiótica, asumiendo 3 tipos de mensajes los cuales no actúan por sí mismos, sino que, desde el propio entendimiento de lo planteado por el autor, estos se configuran en unos sistemas de significantes, significados y relaciones, de tal manera que son interdependientes y se construyen unos a partir de otros.

Antes de explicar más a fondo este planteamiento, cabe recordar la importancia de la retórica en la posición que toma esta investigación frente al cartel y su papel, la cual ya se había mencionado en secciones anteriores. Desde la retórica asumida como el uso del discurso para convencer esta palabra brinda una guía para esclarecer la función del cartel y brinda además un verbo rector para comprender el cartel a lo largo de la historia.

La función de este desde su concepción hasta la modernidad es la de convencer y esto se ve reflejado en su historia. Sin importar que este haya sido utilizado con fines propagandísticos durante guerras y conflictos, o que haya sido utilizado como publicidad para comercializar productos, o que haya sido utilizado para denunciar problemáticas sociales; el cartel

siempre ha tenido una función primordial: la de convencer al lector o público o sujeto de su motivo en particular.

Así como en el discurso se arreglan argumentos y se presentan a través de figuras y estructuras con el fin de persuadir a un oyente; el cartel arregla elementos visuales, los acomoda en una estructura y les da una función específica dentro del fin general de enviar un mensaje claro y contundente que ha de ser leído en el menor tiempo posible y no ha de dejar lugar a duda alguna.

Teniendo esto en cuenta, los planteamientos de la teoría de Barthes permiten hacer un acercamiento más profundo y sistemático hacia el contenido del mensaje del cartel. Para este fin propone la existencia e identificación de tres mensajes en la imagen.

El primer mensaje es el lingüístico. Este generalmente nunca falta en un cartel pues siempre acompaña la imagen y aterriza su sentido. Este primer mensaje se inscribe lógicamente en un código (la lengua a la cual pertenecen y en la que tienen sentido las palabras mostradas). De este mensaje se puede esclarecer, en primera instancia y por sí mismo, un sentido, una intención y un mensaje. Sin embargo, a medida que el análisis avanza es posible que se encuentren otro tipo de relaciones más particulares e intrínsecas entre este mensaje y la imagen en general.

El segundo mensaje es el de la imagen connotada. Esta generalmente se compone de signos discontinuos. En este plano se pueden encontrar signos que "saltan" a la vista, es decir, que se identifican de entrada y otros que surgen entre más se aprecie el cartel. La connotación marca estos signos en tanto los inscribe en un código, de tal manera que lo que se aprecia en la imagen acarrea consigo un sentido interno o un sentido más aparte del obvio. Esta parte connotada a su vez se inscribe en el signo connotador que también plantea Barthes, en tanto la parte significante de una imagen, a su vez puede dividirse también en significante y significado.

El tercer mensaje es el de la imagen denotada. Esta se refiere a lo representado en tanto su estado anterior a ser objeto de un código y de una significación. En otras palabras, lo representado tal como es, previamente a lo que de este se pueda extraer en tanto significado y ocupando una posición que puede asumirse como fuente o como depósito de la significación.

morfológico

El análisis morfológico

¿Por qué el análisis morfológico?

En el centro de la presente investigación existe un cuestionamiento sobre la decisión de estudiar al cartel desde una perspectiva de análisis de su morfología y de sus elementos semióticos. Este cuestionamiento surge en comparación a otros horizontes propios del diseño que se acercan más a la acción antes que a la conceptualización como son la generación de artefactos, de estrategias comunicativas, de acción y creación directa con la comunidad, entre otros.

Si bien hoy una de las perspectivas más importantes del diseño es la de la innovación social, la que requiere trabajar desde el diseño problemas de comunicación pero que en estos participe activamente la comunidad y que se tenga muy en cuenta en su contexto las prácticas sociales de esta, el cómo estas afectan y son susceptibles de ser trabajadas y cambiadas. En otras palabras, un diseño que trabaje junto a la comunidad, la escuche y la involucre activamente en la resolución de sus problemas. Esta es una posibilidad del diseño que tiene gran potencial.

Sin embargo, aunque esta perspectiva es ampliamente trabajada hoy en día, no deja de tener sustento en las bases teóricas del diseño, en sus orígenes. Es precisamente a este respecto que esta investigación se enfoca, a tratar de hacer un aporte desde la comprensión teórica del diseño sobre uno de sus pilares: la imagen y más específicamente el cartel.
Esta elección no es caprichosa, puesto que se argumenta también en esta investigación el valor cultural del contexto en el que se ubica este estudio y las posibilidades que ofrece en tanto expresión, comunicación, difusión cultural y construcción de identidad.

De esta manera, se considera que una comprensión teórica de la imagen tiene utilidad en la construcción de conocimiento en torno al cartel y a la situación que presenta el festival Pastojazz. Este conocimiento se basa en conocer de manera racional y estructurada la composición de las imágenes, sus elementos formales, sus elementos semióticos, las relaciones que existen entre estos; todo esto en pro de que las posibles críticas y mejoras que se puedan hacer a la imagen tengan un asidero firme.

Teniendo en cuenta esto y aunque la investigación incluye una sección especialmente dedicada a la construcción del modelo de análisis morfológico y semántico de los carteles, cabe hacer un énfasis en la morfología de la imagen como tal.

La teoría de la imagen

Para justificar una comprensión desde un nivel morfológico de la imagen, se ha de comprender esta como la interacción de dos elementos: la percepción y la representación, como los propone Justo Villafañe en su libro “Introducción a la teoría de la imagen”. Más allá, esta obra propone enteramente una metodología

de lectura y análisis de la imagen sustentado en unas bases teóricas producto de varias investigaciones realizadas por el autor. Supone un insumo importante en el aspecto teórico de la presente investigación por lo que se dedicará las siguientes páginas a un estudio resumido de dicha Teoría de la Imagen.

Como se mencionó se debe partir de estos dos elementos que pueden entenderse como: la percepción por parte del ser humano que mira y absorbe su contexto, el mundo en el que vive y cómo este lo afecta y la representación, el efecto de esa información que llega, la selección de una sección del mundo que habita y su posterior puesta en un medio representativo.

Entonces, es a través de representaciones que se conforman las imágenes, estas tienen su raíz en el mundo real pero también en las interacciones, reacciones y acciones que este provoca sobre los humanos.

A su vez, estas representaciones en forma de imagen son capaces de tener un nivel de iconicidad en tanto su relación analógica con el objeto que representa (aquel que manifiesta la percepción) varía entre lo icónico representativo, lo icónico simbólico y lo icónico convencional (cuando se pone en empleo un código).

Sin embargo, en esta concepción teórica debe haber cabida para definir el concepto de imagen a fin de evitar que se haga un trato ligero de este. Según Villafañe, puede considerarse que el concepto de imagen lo delimitan tres elementos: que hace una selección de la realidad, tiene un repertorio de elementos fácticos y tiene una sintaxis.

En este sentido la imagen es más que un objeto plano, es una relación de objetos, funciones y condiciones. Esta complejidad fundamenta el estudio exhaustivo de la misma.

Igualmente, Villafañe asume la imagen como una modelización de la realidad. Nótese que no usa la palabra modelado, puesto que el verbo modelar supone "formar de cera, barro u otra materia blanda una figura de adorno", o bien "Configurar o conformar algo"[1] . Puesto que el proceso complejo de la imagen supera este concepto y es referido por el autor como "un sistema de representación que explicita una estructura de relaciones entre los elementos de un conjunto homólogo a otro con el que se basa" (Villafañe, 2006, pág. 31).

Esta definición clarifica que la imagen es una relación compleja de elementos susceptibles de ser analizados (tanto los elementos como su organización), no solamente lo que la conforma, puesto que este proceso de modelización no solo se compone de la formación y obtención de la imagen sino que es todo un ciclo que también incluye al observador y la relación de este con aquella. Solo en ese sentido esta completo un proceso de modelización icónica de la realidad.

Es clave entonces que la imagen no solo es la representación sino que también es fundamental la percepción y la teoría de la imagen tiene el deber entonces de incluir una perspectiva de este fenómeno en el estudio que hace de la imagen.

1. https://dle.rae.es/modelar

Esta perspectiva incluye puntos de vista desde lo desarrollado en la filosofía, la psicología (Koffka, Köhler, el conductismo, la neurofisiología, entre otros) las ciencias y las artes (especialmente la escuela Gestalt y sus numerosos postulados).

Sin embargo, el análisis específico de imágenes conformadas se haces desde el campo de estas y de la realidad que representan. Por esto, el análisis de la imagen parte de la concepción de la modelización de la realidad y, en este sentido, de la tipología de esta.

La modelización de la imagen puede darse de tres maneras: modelización representativa, simbólica y convencional. Villafañe aclara que estos tres modos no se presentan de manera única y separada sino que, usualmente, siempre están presentes y se sobreponen pero es posible y necesario identificar una función icónica dominante para referirse a la forma más clara en que la imagen modeliza la realidad (Villafañe, 2006, pág. 38).

Cabe anotar que, si bien estas relaciones implican una confrontación entre la imagen y la realidad, esta no debe reducirse a la diferencia que exista entre ellas, aunque esta sea una variable de gran utilidad para analizarlas.

En pocas palabras, estos tres modos de modelización pueden reducirse a:

- **Modelización representativa**:
    - o Existe una sustitución analógica (homologación figurativa entre la forma visual y el concepto visual correspondiente)
    - o La representación implica un enunciado sobre las cualidades visuales de la realidad y se encuentra completa en cualquier nivel de abstracción (esto se ampliará más adelante)
    - o La homologación estructural implica el qué tan icónica es una representación o imagen.

- **Modelización simbólica**:
    - o Implica una transferencia de la imagen a la realidad
    - o El símbolo se da por un acuerdo colectivo sobre su significado y este es menos abstracto y más icónico que su referente simbólico (por ejemplo, la paloma de la paz es menos abstracta o posee mayor iconicidad que el concepto de paz (que, parte de ser difuso o subjetivo en sí mismo, no posee una configuración visual particular))
    - o Las imágenes con función simbólica actúan desde 2 referentes: uno figurativo y otro simbólico (como el ejemplo anterior de la paloma y la paz, o también un saxofón con el jazz, una cruz para la religión católica, etc.)
    - o Estas imágenes actúan como representaciones y como símbolos

- **Modelización convencional**:
    - o Se configura como un signo no analógico
    - o No poseen una relación con la realidad (al menos, no visualmente)
    - o Referencian un contenido u objeto sin

reflejar sus características sensibles y, en este sentido, se asumen arbitrarias.

o En este caso las características visuales de los signos responden más a necesidades utilitarias como facilidad de reconocimiento, pregnancia, simplicidad antes que a características de la realidad

Se habla de la confrontación entre la imagen y la realidad en tanto la primera se asemeja o se distancia de la última. Esta relación de similitud (o de distanciamiento también) provee, como ya se mencionó, una variable con la cual medir la iconicidad y por ende el tipo dominante de modelización que se genera.

A este respecto se relaciona el grado de abstracción y de iconicidad. Entre más abstracta sea una imagen, más se habrá alejado de la realidad, de manera que este concepto se comienza a medir desde la realidad tangible, siendo esta por así decirlo el nivel 0 (puede darse que el concepto de lo real defina dónde comienza este y siendo poco probable que pueda existir algo más real que la realidad misma). La representación modeliza la realidad restituyendo o haciendo una selección de algunas características visuales de esta, permitiendo que quien observa infiera la realidad a partir de esa selección.

De manera similar sucede con la iconicidad. Dado que las imágenes que tienen una función simbólica provienen de 2 referentes, uno figurativo y otro simbólico, se crea una relación de representación y de símbolo en la que se encuentra que si se abstrae dicho símbolo este irá disminuyendo su iconicidad hasta dejar de ser reconocible. Volviendo al ejemplo de la paloma, la paz que esta representa es abstracta o difícil de relacionar con una configuración visual particular, mientras que la paloma es menos abstracta y por ende más icónica ya que posee un referente con el cual identificarla en la realidad (es decir, una paloma en general). Así en el símbolo se vehicula la relación entre el referente simbólico y el figurativo. En este sentido se transfiere desde la imagen a la realidad, en el ejemplo de la paloma, dándole una forma o configuración visual (un asidero, una visualización) a un hecho abstracto (Villafañe, 2006, pág. 37)

Tanto en la representación como en el símbolo están presentes la abstracción y la iconicidad. La relación que estas tienen es inversamente proporcional en tanto la representación contiene menor iconicidad y mayor abstracción (desde la realidad) y el símbolo contiene mayor iconicidad pero menor abstracción. Villafañe visualiza esta relación desde la siguiente tabla:

Tabla 3
Relación iconicidad /abstracción

	Iconicidad	Abstracción
Representación	-	+
Símbolo	+	-

Tomada de Villafañe (2006)

Villafañe es también enfático en tener claridad en cuanto a qué se quiere decir cuando se dice imagen y a qué tipo de esta se refiere. Construye en su teoría a partir del principio de delimitar los casos e ir agrupándolos para poder clasificarlos, formando así una taxonomía que permita tener una base clara sobre la qué referirse en torno a la imagen. En sus propias palabras: "Es menester visualizar mediante la observación reflexiva distintas clases de imágenes para estudiar después los elementos que vehiculan lo específico de su naturaleza" (Villafañe, 2006, pág. 51).

Así, identifica en las imágenes tres estructuras fundamentales, a saber: la espacial, la temporal y la de relación; siendo las dos primeras de mayor importancia ya que estas permitan ser formalizadas a través de la teoría mientras que la tercera, dado que se desenvuelve en los elementos escalares de la imagen (como la proporción, la escala o el tamaño), no es una cualidad susceptible de ser categorizada (implicaría, por ejemplo, categorizar las imágenes de acuerdo a su tamaño).

Consecuentemente, en vistas de un análisis en base a una taxonomía manejable, resultan dos criterios de tipo espacial y dos de tipo temporal que crean distintas relaciones que se pueden apreciar en la Tabla 4.

El primer criterio espacial es la dinámica objetiva de la imagen, mediante el cual las imágenes pueden ser fijas o móviles.

El segundo criterio espacial tiene que ver con las dimensiones físicas del soporte, resultando en imágenes planas o estereoscópicas.

Por cuanto a los criterios temporales, el primero de estos hace referencia a la estructura temporal de las imágenes, pudiendo ser estas aisladas (simultáneas) o secuenciales (haciendo parte de una secuencia temporal.

Por último se tiene que los aspectos dinámicos formales resultan en una imagen que puede ser estática (que carecen de tensión) o dinámica (si existe tensión, que vendría a ser la variable dinámica de las imágenes fijas) (Villafañe, 2006, págs. 50, 51).

El fenómeno de la imagen para Villafañe está definido por dos conceptos principales, como ya se mencionó, el de percepción y el de representación. A esta investigación le corresponde profundizar especialmente en el de representación pues, como se verá más adelante, es en este dónde se incluyen los criterios desde los que llevar a cabo un análisis formal de la imagen.

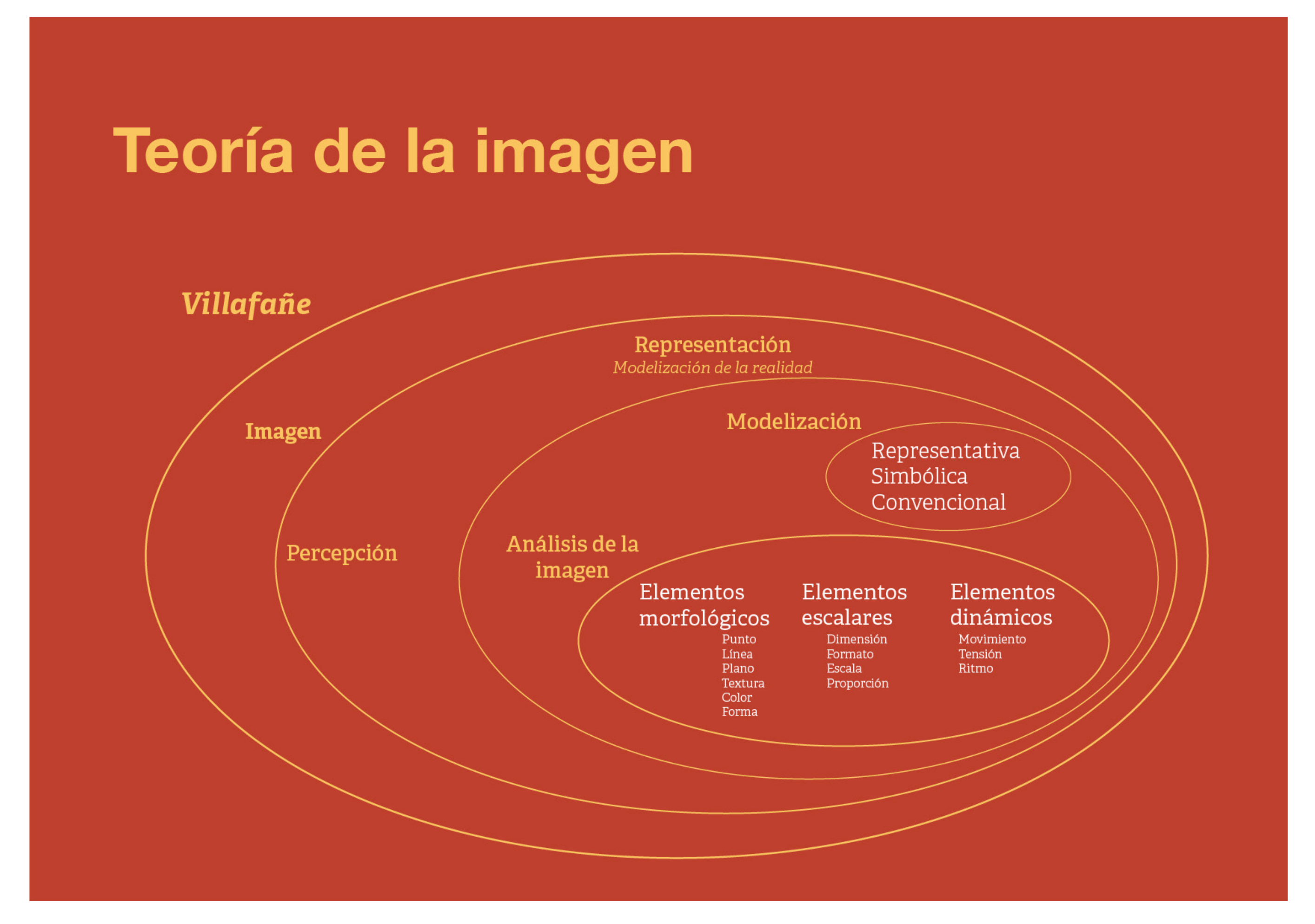
Se conjuga el hecho de la representación con los tres fundamentos de la imagen: los elementos plásticos y su sintaxis, mientras que la percepción se relaciona con la selección de la realidad.

Villafañe propone un repertorio de trece elementos a través de los cuales estudiar la imagen, dividiéndose en tres categorías así:

1- Elementos morfológicos: punto, línea, plano, textura, color y forma
2- Elementos dinámicos: movimiento, tensión y ritmo
3- Elementos escalares: dimensión, formato, escala y proporción.

Como puede verse, desde el título de esta investigación los elementos que más soporta esta definición son los morfológicos, sin significar esto que los demás criterios no sean de utilidad, por el contrario, se encuentra que son complementos fundamentales en el análisis de la imagen.

Figura 26
Esquema de la teoría de la imagen de Justo Villafañe.



Creación propia.

Elementos morfológicos de la imagen

El punto

De entre estos, son solo los elementos morfológicos los de carácter espacial (los que configuran el espacio plástico de la imagen que es, a su vez, una modelización del espacio de la realidad) lo que implica también que son los únicos que cuentan con una presencia material y tangible en la imagen. A este respecto aclara Villafañe que aunque estos sean los más perceptibles y siendo a su vez bastante distintos entre sí, esto no es un criterio suficiente para establecer una escala de valor que indique la importancia plástica de ninguno de ellos. Esta importancia, o la idoneidad de un elemento frente a otros para satisfacer determinada solución icónica, depende siempre del contexto plástico en el que participe dicho elemento. (Villafañe, 2006, pág. 97).

Se puede considerar como el elemento fundamental más simple y, sin embargo, según Kandinsky (citado por Villafañe 2006): "AI analizar los elementos más simples (elementos originales) comprobamos que lo verdaderamente simple no existe, cada elemento original es un fenómeno sumario complicado" (pág. 98).

El punto posee la particularidad de existir tanto en su forma básica, así como ser constitutivo de una imagen más grande (como sucede en el puntillismo o en la impresión por cuatricromía) o, una de sus posibilidades más interesantes, existir y ser trascendente sin estar gráficamente representado.

Esta posibilidad se da gracias a la cualidad del punto de actuar como una referencia y por ende ser un elemento estructural, como sucede con el centro geométrico de una superficie (que es un punto), al tomar una fotografía con la ayuda de una retícula se pueden ubicar los llamados "puntos foco" (que funcionan cuando se mira la fotografía sin su retícula, pues la mirada se ve naturalmente atraída hacia ellos), igualmente cuando una representación está en perspectiva y se hace uso de un "punto de fuga".

El punto puede conjugarse con diversas propiedades como la dimensión, la forma y el color, lo que le confiere la posibilidad de cumplir con cualquier función plástica que se proponga.

Así como el punto es capaz de marcar y definir elementos estructurales en el plano, también posee una cualidad dinámica, a través de la cual puede crear tensiones visuales dependiendo de su ubicación o producir contraste con planos de colores

La línea

Un elemento visual de primer orden y de amplios usos, se encuentra presente en diversos contextos cumpliendo diversas funciones, de las cuales sobresalen dos: señalar y significar.
Villafañe identifica algunas funciones que la línea puede cumplir:

1- Aportar dinamicidad a la imagen a través de la creación de vectores de dirección.

2- Separar planos, especialmente cuando

existe un diferencial de contraste entre estos (en el caso de una diferencia cromática, la línea se presenta de manera tácita).

3- Brindar volumen a los objetos bidimensionales por medio de la sobreposición de líneas curvas casi tangentes al contorno del objeto. (Un ejemplo de esto son los grabado de Durero, en los que logra una representación muy exacta de la tridimensionalidad).

4- Representar la tercera dimensión, especialmente en la pintura cuando se presentan temas en los que se dificulta representar profundidad a través de otros elementos. En este caso se utilizan objetos lineales que se ubican en una posición diagonal sobre el plano. En relación a esto, cabe anotar que la capacidad dinamizadora de la línea se incrementa al ubicarse esta sobre las diagonales de un plano.

5- “La línea es un elemento plástico con fuerza suficiente para vehicular las características estructurales (forma, proporción, etc.) de cualquier objeto.” (Villafañe, 2006, pág. 105).

La línea, en similitud con el punto, es capaz de satisfacer funciones plásticas fundamentales como conservar la identidad de un objeto representado a través de su estructura.

Teniendo en cuenta la variación de la presencia de la línea, pudiendo estar de manera tácita entre dos planos contrastantes o pudiendo ser el elemento conformante de una representación, Villafañe aconseja regirse a una taxonomía de la línea. Por esto propone:

- Una línea objetual, cuando constituye la propia materialidad de la imagen más allá de ser un componente de esta. Un ejemplo de esto son los pictogramas
- La línea de sombreado, cuya función es generalmente aportar volumen y profundidad a través de constituirse en sombreado

- La línea de contorno, como su nombre lo indica, delimita elementos en la imagen.

La textura

Este elemento se presenta como un conformador de superficies en el plano. Villafañe trae a colación unos pocos autores que incluyen la textura como un elemento icónico, notando que, aunque lo reconocen como tal, no dedican mucho espacio a su estudio.

Entre ellos se encuentra el Moholy-Nagy (1972) quien lo declara como uno de los elementos que definen el material junto a la estructura y el aspecto superficial. Sin embargo, estos son intercambiables pudiendo estar la textura definida por la estructura del material (por ejemplo la fibrosidad del papel) o por el aspecto superficial de este. (citado por Villafañe, 2006).

Menciona también a Knobler (1970) quien reconoce que en la pintura, la aplicación de la pincelada puede constituirse en “textura, forma y color simultáneamente”. (citado por Villafañe, 2006).

Por otro lado Kepes (1976) quien asevera en su obra que a partir de la invención de la fotografía y la microfotografía se han descubierto infinitas posibilidades de la textura llegando está a convertirse en "un elemento idóneo para comprimir el espacio y crear nuevas relaciones plásticas" (Villafañe, 2006, pág. 109).

En este sentido Gyorgy Kepes menciona: "En razón de la relatividad de la escala espacial, las diversas cualidades de los valores texturales se han convertido en los únicos signos visibles que pueden indicar las relaciones espaciales." (Villafañe, 2006, pág. 109).

Así mismo, Munari (1979) caracteriza la textura como un elemento capaz de dar característica material a las superficies y en ese sentido esta forma imágenes al densificar el espacio. (Villafañe, 2006).
En una manera más específica, la textura contiene dos dimensiones básicas siendo una de estas perceptiva y la otra plástica. La textura, junto con la luz, es responsable de que los estímulos visuales puedan existir, es un elemento necesario para que se pueda percibir el espacio y la profundidad. Para ejemplificar esto, cabe decir cómo un firmamento totalmente azul o la oscuridad total son percibidas por el ojo humano como carentes de profundidad y por ende no estereoscópicas; no es posible enfocar (ya sea un ojo o una cámara) sin un punto de referencia y este es posible gracias a la textura.

La textura también está sujeta relacionalmente al material del soporte de la imagen. Así, en el caso de la fotografía análoga distintas emulsiones generan una imagen con una textura diferente; en el caso de la pintura, lo representado adquiere una textura según el material del que este hecho el soporte.

A este respecto, la presente investigación reconoce una relación de gran importancia entre la textura y la representación de fenómenos de la realidad (en el caso de la búsqueda de transmitir algo sonoro en un medio visual). En este concepto se entrecruza la discusión sobre varios elementos: la reducida cantidad de material y de autores que han considerado la textura como un elemento formal, lo que a su vez abre la puerta a teorizar sobre la misma a la luz del empleo del modelo de análisis que esta investigación propone. También da cabida a la discusión sobre otro tipo de textura que no se imponga, como lo hace la del material del soporte, dado el caso de que las imágenes que analizará esta investigación (cartel del Pastojazz) son primordialmente digitales (tanto su creación como su distribución) (que a su vez supone una categoría distinta de imágenes) de manera que esta condición posibilita la adición y uso de texturas a voluntad de quien crea los carteles.

En este sentido este elemento no solo sigue constituyendo un conformador de identidad de lo representado, sino que además se constituye en una variable capaz de transmitir por sí misma y que está bajo el control del creativo. Por último se reconoce en la textura un elemento que atraviesa distintas formas de expresión, estando presente no solo en

la imagen de manera visual sino también de manera táctil, y además también se puede identificar en la música.

La identificación de esta relación también abre la puerta para poder relacionar estos elementos desde diferentes sustratos de expresión para buscar similitudes y posibilidades de traslación de uno hacia otro de manera que se representen en otro medio guardando una similitud de origen entre sí.

Volviendo a Villafañe, menciona acertadamente que en la textura conviven cualidades tanto visuales como ópticas, generándose así situaciones de transformación de experiencias táctiles en representaciones visuales. (Villafañe, 2006).

La Forma

Un complejo concepto que en el idioma español puede significar variadas cosas. En el análisis morfológico de la imagen, Villafañe propone una distinción entre forma y forma estructural, siendo la primera el cómo se percibe visualmente un objeto o imagen y la segunda aquello que conforma su configuración o identidad visual o bien el conjunto de características sobre las que reposa la posibilidad de reconocer y diferenciar una entidad particular.

La diferencia principal entre estas dos acepciones es que la forma en sí es susceptible de ser cambiada, de alterarse. La forma puede variar sin que deje de reconocerse el mismo objeto, esta no es esencial sino superficial como cuando este cambia de posición, orientación, tamaño. El punto primordial es que esta no altera su identidad.

Por otro lado, la forma estructural son las características definitorias del objeto o imagen. Las características de la forma pueden variar pero la forma estructural permanecerá invariable garantizando que exista la posibilidad de reconocer el mismo objeto o imagen ya que "la conceptualización del mismo, que es el requisito previo a dicho reconocimiento, se basa en su estructura" (Villafañe, 2006).

En otras palabras, es posible que exista la representación de un objeto aunque se distorsionen sus rasgos o aunque estos se deformen, puesto que en tanto se mantenga la posibilidad de reconocer dicho objeto sus rasgos estructurales permanecerán consigo. Esta posibilidad existe incluso cuando se encuentren maneras de representar un objeto inclusive a través de un código, en cuyo caso la forma original del objeto se elucidará en la mente del observador cuando este perciba dicho código.

Al respecto de la forma, Justo Villafañe propone el análisis de su simplicidad estructural, siendo este factor uno bastante susceptible de ser puesto en escrutinio bajo algunos conceptos claves y métricas definidas.

La simplicidad corresponde a que el autor organiza su teoría desde la percepción de las imágenes, dándose que la estructura, por ejemplo a diferencia del color que es una propiedad que se genera a partir de la interacción entre la

luz y el medio físico y a su vez entre este y la retina; es una propiedad objetiva de un objeto o imagen y es, por ende, el aparato perceptivo de los humanos el que organiza la capacitación del estímulo correspondiente a lo entendido como relaciones estructurales. De esta manera el autor genera una proposición de ley básica de percepción de la siguiente manera: "Todo esquema estimulador tiende a ser visto de manera tal que la estructura resultante sea tan simple como lo permitan las condiciones dadas" (Villafañe, 2006).

De ahí que se propone que la simplicidad es una tendencia implícita en la percepción y que el orden visual y el de la imagen generen que la representación icónica tenga como norma natural la simplicidad.

Teniendo esto en cuenta se plantea el estudio de la simplicidad estructural a partir de unos determinados rasgos que se denominan rasgos estructurales genéricos y rasgos de forma. A partir de estos se puede determinar cuándo una estructura es simple o más simple que otra a partir de la cuantificación de estos.

Se aclara que son solo los rasgos estructurales genéricos los que tienen valor estructural, careciendo de este los rasgos de forma. Los primeros son los que pueden determinar el valor de simplicidad de una estructura (estos pueden ser, por ejemplo, número de ángulos diferentes, numero de lados, número de líneas continuas, etc.). Se menciona igualmente algunos métodos por los que cuantificar estos rasgos y compararlos para determinar la simplicidad.

Sin embargo, cabe anotar que la determinación del grado de simplicidad está limitada al estudio de formas, precisamente, simples. Volviéndose dificultoso en el estudio de figuras complejas que combinen muchos elementos que sean difíciles de identificar bajo una misma categoría y por ende difíciles de cuantificar. Por lo que el concepto de forma como elemento morfológico tiende a funcionar más como un recurso conceptual por el cual elucidar algunos conceptos aplicables en general al análisis de la imagen más que a ser un elemento cuyo estudio sea aplicable a cualquier imagen lo que implicaría determinar un sinnúmero de categorías y de casos específicos que abarquen o se acerquen a la totalidad de estímulos visuales posibles lo que, a su vez, abarcaría prácticamente toda la realidad.

Algunos de estos conceptos que se elucidan a través del estudio de la simplicidad estructural son:

- La correcta elección del medio de representación (dándose que existan medios más idóneos que otros en función del contenido)
- La unificación de los agentes plásticos (elementos que reúnan en si más de una función plástica o de representación)
- Un repertorio limitado de elementos plásticos favorece la simplicidad de la forma. El autor también analiza algunas maneras plásticas de representar la forma, como lo son la proyección, el escorzo (ambas maneras de proyectar un objeto tridimensional en un plano bidimensional) y la superposición

(mediante la cual puede generarse una representación de la tercera dimensión y una articulación del espacio).

Elementos dinámicos de la imagen

La tensión

En la tensión se encuentra lo dinámico de las imágenes fijas. Lo dinámico o la variable dinámica en este caso se corresponde con lo que en las imágenes móviles sería el movimiento.

Es entonces una sugestión de movimiento, de equilibrio en potencia (es decir, de lo que tenderá a ser equilibrado pero aún no lo es, pero lo podría ser).

Es posible pensar, casi de manera intuituva, que el dinamismo o el movimiento en una imagen fija pudiera lograrse a través de la imitación del movimiento de una imagen móvil o de tomar "prestado" una parte del movimiento mismo como una fase congelada o estática de este.

Villafañe es claro al decir que "la imitación mimética del movimiento real no siempre consigue aportar dinamicidad o tensión a la imagen fija" (Villafañe, 2006). Las imágenes fijas deben ser capaces de sugerir tensión y, por ende, tener dinamismo a través de la sola organización y disposición de los elementos o agentes plásticos dentro del espacio de la composición.

De lo anterior es posible intuir que la tensión, igual que como se verá más adelante también el ritmo, es un elemento conceptual que se gesta entre las relaciones de los agentes plásticos y el cual se manifiesta en tanto una imagen es vista y percibida. Es una herramienta que permite describir y comprender estas relaciones y la manera en que se construyen en una composición.

Otro aspecto por el que se encamina la tensión es el equilibrio el cual conduce a la estabilidad. Sin embargo, Villafañe advierte que si se consigue estabilidad a través del equilibrio, es erróneo pensar que el desestabilizar a propósito consiga crear una energía dinámica generando tensión. El equilibrio no carece de energía, ni se crea está generando inestabilidad puesto que la energía en el equilibrio es estable al ser el resultado de fuerzas que se contrarrestan, no de la ausencia de estas. (Villafañe, 2006).

Así pues, el autor opta por asociar equilibrio con simetría; de lo que se concluye que la mejor manera de generar tensión en una imagen (o de identificarla) es por medio de un "equilibrio inestable" que se asociaría mediante la ubicación de elementos en asimetría cuyas energías se contrarresten o se compensen entre sí. Por otra parte, es precisamente el equilibrio estable el que se asociaría con la simetría en la composición. (Villafañe, 2006).

La existencia de tensión como producto de la interacción de agentes o elementos plásticos puede entenderse según Villafañe, a través de los siguientes:

- La proporción: puede encontrarse tensión cuando se perciban proporciones que sugieren una remoción desde el estado original de la imagen, de tal manera que tiendan a querer restablecerse en su esquema original o no alterado. De tal manera que, a mayor sea la distorsión de las proporciones (entre más se alejen de su estado original) mayor será la tensión percibida.

- La forma: Igualmente que en el punto anterior, la tensión se produce en tanto se altera esta. Entra aquí en juego lo estudiado en la forma, más específicamente lo referente a la estructura y la forma.

Cuando en las proporciones lo que se alteraba era la estructura (sin embargo, sin que se altere la identidad visual del objeto o imagen y por ende se conserve el poder de reconocer esta), aquí lo que se altera es la forma (rasgos genéricos estructurales vs. Rasgos formales).

- La orientación: se identifica la forma oblicua como la que más tensión evoca, dado que se encuentra en el punto máximo entre una orientación horizontal o vertical (siendo estas estables y propias del reposo y lo estático); especialmente cuando esta no es propia del objeto.

- Otros varios elementos plásticos son capaces de generar tensión o de albergarla en sus relaciones, tales como:

  o El color, específicamente cuando se genera el ya mencionado contraste cromático.

  o Cuando se encuentra una representación de la tercera dimensión, es decir, de la profundidad, existe un movimiento y una progresión, o al menos la sensación de esto, que converge como tensión hacia la dirección de punto de fuga en la que se dirijan las líneas.

  o Propone Villafañe que las sinestesias son un generador de tensión, y uno de los más interesantes.

El ritmo

Similar a como la tensión se gesta en las relaciones entre elementos plásticos, el ritmo se encuentra ligado a la experiencia de quien observa.

De entrada cabe aclarar que existe una diferencia entre cómo se aprecia el ritmo en la dimensión temporal (de una manera casi muy simple, como una repetición o arreglo de ciertos elementos que se repiten con cierta periodicidad a través del tiempo) pues este también es capaz de manifestarse en la imagen fija, en el espacio cerrado de su composición. Sin embargo, es de notar que este no se relaciones con características como la regularidad, la repetición de elementos o la simetría.

Con respecto al ritmo, Villafañe menciona que "el ritmo, como elemento dinámico, solo puede percibirse intelectualmente". Por lo que se puede afirmar que el ritmo es una estructura que se activa en tanto el objeto o imagen son vistos por un organismo capaz de entenderlos y de entender el concepto de ritmo así como de

conocer y saber implementar unas estructuras por las cuales conceptualizarlo y entenderlo.

Sin embargo, Villafañe también cita a Matila Ghyka, quien observa que el ritmo existe como homogéneo, el cual sería estable y relacionado con la cadencia y el metro; y el ritmo dinámico, más similar a la "vida", al oleaje o la respiración. Llama a este último el ritmo propiamente (Villafañe, 2006).

Se comprenden dos conceptos de ritmo: aquel más estable y repetitivo y otro más dinámico, salvaje y que tiende menos hacia el equilibrio o lo cuadrado. Villafañe propone que el primero es más bien una cadencia (cuando este tiende a lo sencillo) y, por alguna razón, no un ritmo. Sin embargo, esta puede convertirse en estructura o en ritmo (hay una similitud entre la relación forma-estructura y cadencia-ritmo) si esta no es muy lenta y da lugar a elementos débiles (espacios o silencios) y otros fuertes (acentos) (Villafañe, 2006).

Sin embargo, es de pensamiento del autor de esta investigación que el ritmo siempre existe aunque sea este dinámico, vivo y cambiante o tienda a la repetición y la cadencia. Existe en tanto es una herramienta conceptual por la cual comprender las relaciones entre unos elementos y otros (acentos y silencios) y a través de esta relación dilucidar una estructura adyacente a la estructura general de la composición de una imagen.

Es entonces el ritmo una herramienta para comprender las relaciones dentro de una imagen (incluso también, la imagen en sí misma), si acaso una que se gesta desde los terrenos de la sinestesia, desde la propia personalidad y de cómo cada individuo puede asimilar la manifestación de este fenómeno. Esto no quiere decir que quede a suerte de cada quien el entender el ritmo, puesto que hay conceptos comunes que cualquiera que analice una imagen puede aplicar. Muy al contrario, cada análisis desde una perspectiva diferente puede enriquecer el discurso general sobre una imagen u obra y convertirse en un elemento de gran utilidad a quien busque analizar la imagen para lograr comprender mejor estas relaciones y utilizar dicha comprensión en su propio ejercicio creativo.

Elementos escalares de la imagen

En el espacio de la imagen se relacionan tanto elementos morfológicos como dinámicos, generando significación a partir de dichas relaciones. Sin embargo, el espacio precisamente, que se toma casi siempre por hecho, es un factor primordial en este hecho, es precisamente el marco que posibilita la existencia de dichos elementos y les da lugar. Aunque lo correspondiente a este marco no sea de carácter extensamente definitorio (la forma, la tensión o el color existen individualmente de, por ejemplo, el tamaño de una imagen sin que este sea un elemento que impida sus relaciones) y aunque suelen ser de un carácter más cuantitativo vale la pena estudiarlos en tanto pueden proveer ciertos elementos que dan claridad sobre el análisis de la imagen y que resulten útiles en su comprensión.

La dimensión

Uno de los factores fundamentales desde los cuales definir prácticamente cualquier cosa. Se observa que la dimensión se encuentra en valores similares o cercanos para grupos de objetos tanto en la naturaleza como en el entorno urbano (desde el punto de vista humano muchos elementos de la naturaleza tienen un tamaño relativo que varía muy poco, por ejemplo, un cierto tipo de árbol en una determinada región siempre tiende a alcanzar una altura específica que si bien puede variar, esa variación no es apreciable a simple vista en la mayoría de los casos; en el caso de lo urbano se encuentra muchas medidas de tamaño que son estandarizadas de acuerdo al uso de los objetos como la altura de los escalones, las entradas, señales de tránsito, etc.) mientras que en la imagen la dimensión tiene una característica menos rígida.

La dimensión tiene una relación estrecha con la percepción del tamaño. El tamaño disminuye en tanto aumenta la distancia. Al nivel de la retina humana, el tamaño de un objeto sobre esta se reduce a la mitad en tanto aumenta su distancia. Si bien el tamaño disminuye esto no se entiende efectivamente como una reducción sino como un aumento de la distancia. Se relacionan entonces estos dos conceptos en la percepción. (Villafañe, 2006).

Al usar cualquier tipo de proyección para reflejar tridimensionalidad en una imagen plana y por ende bidimensional, de tal manera que se sugerirá profundidad. Un recurso especialmente útil en este caso es la creación de un gradiente en el que el tamaño varíe para sugerir ese cambio en la distancia. Esto compone un recurso también útil cuando se analiza una imagen.

La dimensión también es capaz de ejercer una fuerza de jerarquización en el plano compositivo, simplemente al disponer un elemento de mayor tamaño que el resto de elementos, el más grande ocupará un mayor espacio y se podrá entender como de mayor importancia frente a los demás otorgándole (aunque esta no sea la única responsable de esto) mayor peso visual.

De igual importancia es el impacto visual que el tamaño de una imagen puede generar. Villafañe utiliza el ejemplo del Guernica de Pablo Picasso para expresar que no es lo mismo ver una reproducción de esta obra en un libro (aunque fuese uno inusitadamente grande) que ver la obra en persona. Su colosal tamaño es parte de su intención y de la experiencia, incluso una parte fundamental que cambia por completo el cómo se la entiende. Puede explicarse esta diferencia como producto de un objeto tan grande que supere el campo visual humano al estar frente a este o la necesidad que se impone de seguir un orden de lectura al contemplar la obra, sin embargo, lo explica mejor el simple impacto de ver una obra de más de 27 metros cuadrados y la marcada diferencia entre ver esta y una copia reducida. (Villafañe, 2006).

En lo que respecta al tema de esta investigación, la dimensión es un elemento que atañe al cartel de varias maneras. Cabe

mencionar que el cartel ha sido históricamente un formato propio de presentarse en el escenario de la calle y en este contexto el tamaño puede jugar un papel importante. También cabe resaltar la marcada diferencia en cómo este formato se ha ido transformando (como muchos otros aspectos de la disciplina del diseño gráfico) hacia lo exclusivamente digital y el marcado contraste que existe entre su historia y la dimensión de carteles famosos con la coyuntura actual donde, en el campo de lo digital, el tamaño ya no es ni limitante ni propio del cartel sino una característica del dispositivo por el que se visualice.

El formato

Este elemento define lo que hasta ahora se ha mencionado como el espacio de la imagen o el espacio de la composición. Este marca los límites de un espacio plástico, tomándose como una selección del espacio-tiempo real, por lo que contiene tanto una espacialidad como una temporalidad. Así, compone el espacio dentro del que los elementos morfológicos y dinámicos han de dar lugar a la significación.

El formato es entonces un condicionante de la imagen y, por ende, de los demás elementos plásticos. Aunque es un elemento que aparenta no revestir mayor importancia que demarcar el espacio de la imagen, el formato es "el primer elemento icónico condicionante del resultado visual de la composición". (Villafañe, 2006).

Un sistema comúnmente aceptado para representar el formato es el de la relación de proporción entre el lado menor y el lado mayor, expresándose el menor como unidad y el mayor como cociente entre ambos. Aunque esta relación pueda expresar infinidad de números, la mayoría de formatos se encuentran entre las proporciones de 1:1,25 y 1:1,5. De este hecho Villafañe concluye que "dada la masiva utilización de imágenes registradas en la comunicación visual, la cultura visual del ciudadano medio se está haciendo cada vez más uniforme en un sentido estrictamente formal." (Villafañe, 2006).

La cualidad definitoria del formato da lugar a una función posibilitadora para la imagen, en tanto un formato que se acerque más hacia las proporciones del cuadrado (aquellas entendibles como 1:1) será esencialmente descriptivo; mientras que, entre más se elongue uno de los lados (dando lugar a una proporción más cuadrangular), la posibilidad de la imagen será más narrativa en tanto se habilita el espacio para crear direccionalidad que pueda dirigir la vista y desarrollar una narratividad o crear ritmos, compartimentaciones, etc. (Villafañe, 2006).

El formato también puede verse como un elemento sujeto, al menos desde el punto de vista de los Estudios sobre iconología de Panofsky (1979), como una característica definitoria de ciertas obras que se identifican con unos términos específicos pero que están definidas por su formato. Menciona entonces Villafañe que obras que pueden catalogarse como las "anunciaciones", "crucifixiones" o "últimas cenas" se caracterizan, las primeras, por utilizar

composiciones binarias con un formato de 1:1,5; las segundas generalmente se acercan al formato cuadrado y las terceras se inclinan por el formato horizontal alargado. Sucede en estos casos que el formato se configura en un carácter definitorio de cada tipo de obras y es posible identificarlas tanto por estos nombres como por su formato debido a que este "se ha convertido en el devenir de la diacronía representativa, en un paradigma" (Villafañe, 2006).

La escala

Es el elemento más simple, pero esto no significa que sea un elemento fundamental en la comprensión de la imagen. En la escala se guarda la relación que permite que un objeto pueda ser modificado sin que se pierdan los rasgos estructurales que lo identifican y sin que estos pierdan su armonía original.

La escala implica una continua relación con el entorno, la que a su vez posibilita generar una relación entre la realidad y la imagen.

La proporción

Se entiende como la relación numérica entre un objeto y sus componentes y entre estos entre sí.

Puede verse que esta relación abarca quizás un sinfín de formas, por lo que se hace necesario preguntarse por cuál de estas formas es la más apropiada para la percepción. Así, es posible intuir que la búsqueda de simpleza en la proporción sea el camino más adecuado.

A manera de ejemplo de proporción se conoce el canon de Policleto, en el cual se asume el tamaño del cuerpo humano como una relación a partir del tamaño ideal de la cabeza, de manera que este está compuesto por siete cabezas o, visto de otra manera, que idealmente la cabeza corresponda a la séptima parte del cuerpo.

Se conoce también el canon de Lisipo, en el cual esta proporción no es de siete cabezas sino de ocho.

Cabe relacionar aquí también cómo en la enseñanza formal del dibujo, se alude a la proporción como un elemento para dar forma a la ilustración de la forma humana y, en atención a como la cabeza sirve para referenciar el resto del cuerpo (una relación de proporción) esta sirve para la creación de otras figuras igualmente humanoides.

La proporción en ese caso es la del cuerpo adulto completamente desarrollado, por lo que también cabe mencionar cómo a partir de la proporción (y de su modificación) es posible crear cuerpos infantiles (en una proporción de 3 o 4 cabezas) o incluso de "héroes" (siendo estos inusitadamente altos de 9 o más cabezas).

Sin embargo, en la pregunta por la proporción que se acerque más a la simpleza, Villafañe trae a colación la conocida proporción aurea. Esta consiste en la relación entre los lados de un rectángulo teniéndose que la sumatoria del lado más largo con el lado más corto dividida entre el lado más largo debe ser igual al resultado de la división entre el lado más largo sobre el

más corto. Esta proporción no solo provee una relación de escala (posibilitando que se amplie o se reduzca en razón de la misma proporción) sino que ha sido ampliamente usada en el arte y en la imagen al menos desde el renacimiento. Esto último, junto al hecho de que es en gran manera similar a la proporción del campo de visión humano, hace que se considere una proporción de gran simpleza y por ende de fácil percepción (Villafañe, 2006).

Los anteriores son los elementos icónicos que propone Villafañe. Según su fundamento teórico, a través de estos se puede esclarecer cómo está conformada una imagen, así como realizar un análisis de sus componentes. Por medio de estos se construye el cuerpo de la imagen. Sin embargo, estos por sí mismos pueden solo disponerse en un espacio de representación, pero es fundamental que estos obedezcan a una estructura. Esto es, después de todo, cómo se compone una imagen.

Para que pueda existir una imagen, estos elementos se arreglan conforme a una estructura y un orden; de tal manera que la sujeción a un orden pueda producir estructuras en las que interactúan los elementos icónicos. Es dentro tal contexto que estos pasan a formar una significación.

Por esto, el paso siguiente en el análisis morfológico de la imagen de Villafañe es delimitar y caracterizar dichas estructuras compositivas a través de las cuales se arreglan y se relacionan los elementos icónicos.

Bajo el título de Síntesis Icónica, Justo Villafañe concibe el siguiente paso de su análisis morfológico que es el correspondiente al estudio de las estructuras que relacionan los elementos icónicos, en otras palabras, la articulación sintáctica de los elementos plásticos que, siguiendo un principio de orden, llegan a formar una significación plástica.

Se les denomina bajo el concepto de sintáctica debido a su conveniente correspondencia en significado con la sintáctica de la gramática, en la que un conjunto de reglas permite ordenar y coordinar las palabras de manera que formen oraciones. Es análogo lo que sucede con los elementos icónicos que se ordenan y coordinan para producir lo que más adelante se conoce como significación plástica.

Villafañe también especifica que, así como en la gramática hay dos niveles de sintaxis, también sucede en la imagen. Existe un primer nivel en el que las palabras se ordenan de la forma más lógica y simple y, por su parte, la imagen y su composición se rigen por la simplicidad (que el autor llamará en adelante composición normativa); y existe un segundo nivel donde en la gramática se utilizan figuras y en la imagen se comienza a transgredir ese orden básico de simplicidad dando lugar a un rompimiento con ese orden natural de la imagen. En este último aspecto el autor asevera que en este nivel caben "las transgresiones del orden natural de la imagen y que hace casi infinitas las maneras diferentes de significación plástica" (Villafañe, 2006).

Por lo anterior, el autor se concentra en estudiar aquella composiciones que denomina normativas (aquellas en las que se consigue la configuración visual más idónea puesto que, como explica, no solo se debe conocer de manera completa de que se trata el orden antes de poder transgredirlo; sino que, además, las posibilidades de transgresión son tantas que es prácticamente imposible elaborar conceptos generales que las abarquen y faciliten un análisis sin dejar muchas posibilidades por fuera (Villafañe, 2006).

El orden icónico

Villafañe propone que dentro del concepto de síntesis icónica se debe aclarar, antes, el de orden icónico. En este se resume una gran parte o un pilar de lo hasta ahora tratado dentro del análisis morfológico de la imagen: que los elementos de esta (icónico, dinámicos y escalares) al encontrarse dentro de una imagen se encuentran también dentro de unas estructuras (que pueden ser compositivas) y que dentro de estas aquellos interactúan. De esta interacción se propone, entonces, que se genera un proceso de significación (Villafañe, 2006).

También existe un concepto fundamental que es el del orden. Según Villafañe "el orden de la imagen es el principio que rige su composición. Se manifiesta a través de las estructuras icónicas y la articulación de éstas." El orden es entonces fundamental, y se manifiesta como un derivado del orden visual natural que es el de la percepción (Villafañe, 2006).

Podría decirse que si se perciben estructuras que organizan unos elementos, hay orden y este parte del orden visual de la percepción.

De igual manera puede proponerse esta relación de elementos y estructuras de la siguiente manera lógica: el orden produce estructuras que, a su vez, producen significación y, de manera inversa, la significación se debe a las estructuras que a su vez se deben al orden.

Tal es el papel del orden en este sentido que a partir de este puede comenzar a emitirse juicios sobre una imagen. Como ejemplifica Villafañe, si el orden icónico se mantiene dentro del orden perceptivo, se habla de una composición normativa; pero, si lo transgrede, se entiende que se crea una significación plástica relacionada directamente con aquello que ha sido alterado.

En este sentido es fundamental entender que estas estructuras se dan debido a un orden, puesto que una de las actividades más productivas de conocer el orden es retarlo, conocerlo de tal manera que se comience a mirar por donde se puede transgredirlo, trastocarlo y transformarlo, lo que se convierte en una empresa donde la creatividad alcanza sus puntos más altos y se crean (en este campo especifico) imágenes con un sentido de innovación renovado.

Retornando al orden visual, cabe aclarar que al partir este del orden perceptivo, es una propiedad inherente de la percepción humana y que es el orden icónico el que

atañe exclusivamente a las imágenes. A este respecto existe una relación entre ambos ordenes, del análisis y cualificación de esta relación se pueden extraer diversos grados de correspondencia. Además, de la manifestación o cualificación (en el sentido de hacer efectivo) del orden visual a través de la imagen se producirá significación (Villafañe, 2006).

Estructuras de la imagen

En principio es fundamental establecer que, al menos en el caso de las representaciones normativas, debe existir una correlación entre la realidad y lo representado. De tal manera que exista un equivalente plástico (la representación) del estímulo (el percepto, la realidad en sentido general), donde las estructuras icónicas de la imagen (los elementos morfológicos, dinámicos y escalares) "deben recoger aquellos rasgos estructurales que definen el estímulo que ha de representarse" (Villafañe, 2006).

En este mismo sentido es posible encontrar la transgresión del orden normativo, pues el recoger dichos rasgos estructurales puede modificarse por quien construye la imagen, dándose que algunos rasgos no se asuman o se rechacen deliberadamente, modificando la representación y por ende transgrediendo el orden visual original. La imagen restablece a través de sus estructuras el orden visual de la realidad y este restablecimiento puede darse de muchas maneras quedando a disposición de quien crea la imagen.

Dado que Villafañe propone estudiar primero el orden antes que las transgresiones de este y teniendo en cuenta lo anteriormente explicado formula el siguiente principio:

Si el orden visual tiende a la organización más simple de los estímulos y la representación se rige por un orden, el icónico, emanado del anterior, el enunciado visual más idóneo será, en principio, el más simple. (Villafañe, 2006, pág. 168)

De lo anterior es posible deducir que existe un grado de correspondencia entre que se puede asimilar del orden visual en el orden icónico y también que existe un límite hasta el cual es posible separar una representación de su referente real sin que deje de ser identificable. Esto se produce a través de las estructuras de ambos.

Significación plástica

En la imagen es posible identificar dos tipos de significados: el conocido como sentido asociado a lo semántico, y el significado plástico.

El primero es el que se produce a través de la semántica y sus componentes, es en sí la lectura que se puede hacer de la imagen que resulte en una significación para el lector. Cuando esta está presente se encuentra un sentido en la imagen, esta dice algo.

El segundo, en el que Villafañe hace más énfasis, es el que se produce de los elementos icónicos y el orden e interacción que estos encuentran dentro de las estructuras compositivas de la imagen.

A este respecto, el autor menciona que es perfectamente posible que una imagen carezca de sentido (es decir, que no tenga un significado implícito para el lector) pero, en tanto esta existe, siempre tendrá una significación plástica. El aislamiento y estudio de esta es el objetivo último de la teoría de la imagen (Villafañe, 2006).

De especial interés es lo aseverado por Villafañe, quien menciona que aparte de la cualificación del orden visual que la imagen hace esta "además, puede producir también una cualificación del sentido que ella misma vehicula, pudiendo alterar la propia semántica de dicha imagen mediante determinados recursos exclusivamente icónicos" (Villafañe, 2006, pág. 171).

Se entiende una imagen que tiene un sentido que ha de comunicar a través de sí, tiene también la posibilidad de modificar dicho sentido a través de lo exclusivamente visual, pero, más allá de esto que también existe una idoneidad en cuán efectiva es dicha cualificación o también que el sentido puede deliberadamente alterarse u obscurecerse de esta manera.

Sin embargo, también es de vital importancia el hecho de que existe un papel fundamental de la relación entre la significación plástica y la significación semántica, dado que la primera puede darle una forma determinante a la segunda. El análisis de la significación plástica se convierte en una herramienta de gran importancia puesto que elucida relaciones fundamentales que un análisis exclusivamente del sentido omitiría. En otras palabras "es imprescindible para entender la naturaleza de la naturaleza irrepetible de cualquier imagen, así como para efectuar, posteriormente, cualquier tipo de análisis (de contenido, de estilo, iconográfico, etc.)" (Villafañe, 2006, pág. 172).

Esta sintaxis puede presentarse en dos niveles que destacan algunos aspectos fundamentales de la imagen. El primer nivel, orden o primera sintaxis se encuentra en un nivel más básico y en este es posible analizar ya el espacio en el que se encuentran los elementos morfológicos y su organización en lo que Villafañe llama "opciones de representación"; las cuales pueden ser variadas, pero en términos más generales ofrecen una herramienta para clasificar la imagen dentro de una categoría como:

- Fija/móvil
- Plana/estereoscópica
- Aislada/Secuencial
- Dinámica/Estática

A partir de estas clasificaciones (que ya son de por sí, en tanto se eligen, manifestaciones del orden visual) es posible elucidar la naturaleza de la imagen y también percibir algunos conceptos que delimitaran el análisis de la imagen.

El segundo nivel o sintaxis es el que se desprende de la articulación de tres opciones de representación, exactamente la estructura espacial, la temporal y la de relación de las dos anteriores. Es lógico concluir que estas estructuras se corresponden con los elementos

morfológicos (icónicos, dinámicos y escalares) y, además, que de estas tres depende la estructura general de la imagen desde la cual se puede dilucidar el significado plástico.

Por otro lado, es necesario recalcar que esta operación de dilucidar o analizar el significado plástico de la imagen se consigue más óptimamente a través de un método dedicado a tal fin, uno que ubique sus bases y fundamentos teóricos de manera separada a otros insumos que también son posibles de extraer de la imagen (que sirven a otros tipos de análisis) y que asuma que dicho significado de la imagen se encuentra, precisamente, en calidad de ser aislado del sentido de la imagen (sin que esto suponga que no lo afecte).
Villafañe aclara que se debe tomar una actitud desprejuiciada a la hora de analizar una imagen y que se debe asumir este método sin la expectativa de resultados conclusivos como si fuese una operación mecánica. En sus propias palabras "el rigor de un método no se basa en la monosemia y concisión de tales resultados, sino en la formalización de sus presupuestos" (Villafañe, 2006, pág. 173).

Los anteriores aspectos mencionados hasta ahora (orden, estructura y significación) atañen a la composición desde un frente teórico, sin embargo, esto no significa que no existan algunos componentes casuísticos que ayuden a la definición y estudio de la composición.

Justo Villafañe (2006) identifica algunos factores claves que afectan a la composición no sin antes dejarla está definida como "el procedimiento que hace posible que una serie de elementos inertes cobren actividad y dinamismo al relacionarse unos con otros" (pág. 177). Entre estos se encuentran:

- Existe independencia entre la composición y sus factores plásticos y el grado de iconicidad de la imagen. Esta relación acentúa más la ya tratada separación entre sentido y significado plástico. De esta manera cabe concluir que la significación plástica se ve exclusivamente afectada por factores plásticos (forma, textura, color, etc.) y las relaciones que pueden establecerse entre estos y que, por ende, que el sentido se ve afectado por factores semánticos y son estos los que pueden verse afectados por el grado de iconicidad de la imagen.

- Para el caso de las composiciones normativas, se puede establecer una relación entre el orden icónico y el orden visual, sabiéndose que este último lo demarca la naturaleza de la percepción humana. Esta relación establece que factores como la tridimensionalidad, la constancia y la organización perceptiva indican, en los diferentes grados en que puedan presentarse, que una composición tiende hacia lo simple en términos compositivos. Sin embargo, esto no implica que exista una sola forma de hacer composiciones o que se debe seguir una formula estática; aún puede considerarse una imagen suficientemente simple aunque en ella existan algunas transgresiones.

- La simplicidad no se relaciona con un factor numérico de cuantos elementos posee una composición. Tampoco debe entenderse por simplicidad (en tanto exista una totalidad y cohesión a través del acto de componer) necesariamente la simetría y la regularidad ni formas elementales o una composición poco elaborada.

Puede deducirse que la complejidad es mayor en tanto más diversidad exista entre las relaciones plásticas que pueden existir entre los elementos de la imagen, siendo así mayores sus posibilidades de significación. Esto no quiere decir que una imagen que sea más simple sea de menor calidad por tener menor número de posibilidades de significación.

Por otro lado, es perfectamente posible que existan formas estructuralmente complejas y elementos icónicos complejos que se conjuguen y armonicen dentro de una estructura sencilla, concluyéndose que la significación plástica surge de las relaciones compositivas entre los elementos y no de los elementos en sí.

- No existe evidencia de una jerarquización entre los elementos icónicos, es decir, que haya algunos elementos que sean más importantes o preponderantes que otros. Tampoco su mayor o menor complejidad o aparente mayor importancia son muestra de que unos sean más que otros. Dentro de una composición se haya que todos los elementos icónicos son equipotentes.

- De igual manera, no existen significaciones fijas para algún elemento en particular. El dinamismo de estos elementos es dependiente de la interacción que encuentren dentro de la composición.

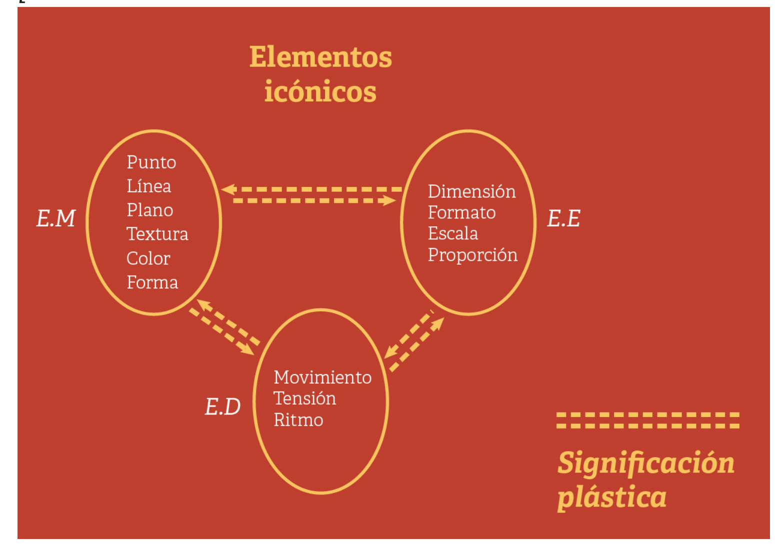
- El objetivo de una composición (y una manera de verificar que está en realidad existe) es lograr un sentido de totalidad, contrario a ser una simple selección de elementos que se disponen sobre un espacio.

Para comparar ambos casos, Villafañe (2006) observa:

El efecto de totalidad es fácilmente perceptible si comparamos una imagen "compuesta" de un tema con otra imagen accidental de dicho tema.

Figura 27

Relación entre elementos icónicos y significación plástica.



Creación propia.

Los límites de la imagen resultan prolongables a izquierda y derecha en la segunda, por arriba y por abajo, mientras que, en la compuesta, dichos límites resultan infranqueables. Este efecto de totalidad ofrece a la imagen una impresión de unidad y no de multiplicidad. (pág. 181)

Equilibrio dinámico

Específicamente entre los factores que afectan la composición se encuentra el equilibrio de la imagen. Se llama aquí "dinámico" en cuanto es posible diferenciarlo de uno que, opuestamente, sería "estático".

La diferencia entre estos dos tipos de equilibrio radica en que el primero se caracteriza por hacer una jerarquización del espacio plástico, contar con una diversidad de elementos y relaciones de tipo plástico y hacer uso de contraste (no solamente de color, sino también de texturas, luz, sinestesias, etc.); mientras que el estático hace uso especialmente de la simetría, la repetición de elementos o series de elementos y una regularización del espacio de manera modular.

Es posible identificar (y, por ende, diferenciarlo) en el equilibrio dinámico una relación concreta y sensible del todo con sus partes. Como lo ilustra Arnheim (1979, 35) los factores de la composición se determinan entre sí, tienen una relación que los complementa y supera la suma de ellos hacia el todo de la composición, haciendo que esta se sienta invariable, sin cambio alguno posible e interconectados sus elementos. (citado por Villafañe, 2006).

Esta alusión a la invariabilidad sirve a su vez para determinar otra propiedad que hace posible la identificación del equilibrio: cuando este es imperfecto la composición revela en sí la posibilidad de continuación y compleción. Se alcanza a ver que aún tiene opciones visuales hacía donde seguir desarrollándose y, en tanto cuenta con estas alternativas aún, esta se torna ambigua.

Parte de la teoría de la imagen y el análisis morfológico de Villafañe está basado en un estudio llevado a cabo por el autor en 1979 junto a estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de Madrid en la que indagó por ciertos aspectos correspondientes al equilibrio en las composiciones y a los elementos icónicos. De este estudio se extraen ciertas conclusiones que conciernen al análisis morfológico y a esta investigación en general.

Por un lado, en relación al sentido de totalidad e invariabilidad que evoca una composición equilibrada, es posible inferirse que el equilibrio de una composición existe cuando un grupo mayoritario de observadores encuentran que dicha imagen presenta una única opción visual. Si bien pueden existir diferencias, es posible hallar consenso sobre el equilibrio en un grupo relativo de personas.

Por otro lado, la claridad con la que se puede determinar el equilibrio dinámico está ligada a la cantidad de elementos dinámicos y la diversidad de sus clases. Esto se relaciona a la ya mencionada equivalencia de los estos elementos (la no posibilidad de jerarquizarlos, de ser unos más importantes que otros) que hace que las

relaciones se complejicen, se obscurezcan o se modifiquen entre mayor sea su número.

El mencionado estudio también fue la fuente de determinación de la no posibilidad de jerarquizar los elementos icónicos, sin embargo, sí pudo determinar que existe una jerarquización de la superficie del cuadro (en otras palabras, del espacio sobre el que puede presentarse una imagen).

Si bien, en términos del equilibrio, se halló que este es, en gran medida, dependiente de la percepción humana e influenciado por procesos conductuales (que son solo posibles de objetivar hasta cierto punto) y que por ende este es solo objetivable de manera muy limitada; esta influencia de la percepción también brinda unas claves de objetivación del espacio compositivo o espacio de la imagen que ayudan a su lectura y a un desglose de otro aspecto fundamental de la composición y el equilibrio como es el peso visual.

A través de este es posible entender que el espacio plástico tiene zonas de diferente actividad, de las que puede depender que un elemento plástico cuente con una mayor actividad o por el contrario se inhiba o se reduzca. Precisamente en este sentido se desenvuelve el concepto de peso visual, el cual puede entenderse como aquel valor de actividad plástica que cobra un elemento en la composición (Villafañe, 2006).

El peso visual también está ligado a la estabilidad, de tal manera que a mayor estabilidad menor sea el peso visual de un elemento.

Es posible esbozar ligeramente dichas zonas y alcanzara ver cómo están ampliamente influenciadas por la percepción. Un objeto situado en la parte superior del cuadro tendrá mayor peso que uno situado en la parte inferior, consigue una mayor estabilidad estando más cercano a la parte inferior que a la superior (esto es fácilmente comprobable con la experiencia cotidiana, donde un objeto alargado se percibirá como más fácil de desestabilizar o, situándose uno a una altura elevada, perder el equilibrio por una sensación de vértigo).

Igualmente, e influenciado por el hábito de dirección de lectura en la mayoría del mundo occidental, se concibe una lectura natural de izquierda a derecha donde el flanco izquierdo es más estable que el derecho, dándose que en el primero un objeto tenga menor peso que en el segundo.

De lo anterior es posible concluir que, dividiendo el espacio plástico en cuatro cuadrantes, sea el superior derecho el de mayor inestabilidad y el inferior izquierdo el más estable.

Peso y dirección visual

Villafañe reconoce que existen elementos que pueden afectar la lectura del peso y el equilibrio, sin embargo, de entre estos descarta aquellos que no son de naturaleza plástica (como el conocimiento que se pueda tener sobre una obra o imagen que naturalmente llame la atención sobre ciertos aspectos de esta, o la

preponderancia de un elemento sobre otros en términos temáticos o semánticos).

De entre los factores plásticos que afectan y pueden determinar el peso visual se puede hablar de la ubicación del elemento. Ya se mencionó como el estar ubicado en una zona u otra del espacio puede determinar un mayor o menor peso, pero, también cabe la posibilidad de que un elemento que resulte principal (ya sea en un sentido semántico o plástico) puede tener la capacidad de resultar tan preponderante que determine o afecte el peso de otros elementos desde la zona en que se ubique.

Puede hablarse también del tamaño, un aspecto fácilmente deducible en tanto se puede concluir que a mayor tamaño de un elemento, mayor peso o preponderancia tendrá este; a tal punto que, aunque se ubicara en una zona estable y se ubicará otro elemento que suponga más peso en una zona menos estable, puede reestablecerse el equilibrio aumentando el tamaño del elemento más estable hasta que ambos pesos se igualen.

De igual manera que el tamaño puede resolver o crear un desequilibrio de pesos, tal capacidad puede ser cumplida por otros elementos icónicos como el color, la forma y, posiblemente la textura.

Cabe también la posibilidad de influir el peso visual cuando existe una profundidad de campo. Como fácilmente puede identificarse en la fotografía, es posible enfocar en un elemento que se encuentre más lejano del observador que otros elementos y, al estar este enfocado, tendrá mayor peso que los demás aunque sea de menor tamaño.

Tal como el tamaño puede influenciar el peso a pesar de la ubicación de los elementos en el espacio, puede lograrse este efecto haciendo uso o evocando una sensación de aislamiento que, si bien de manera limitada, puede lograr que un elemento aislado a la derecha tenga mayor peso que una masa de elementos similares ubicados a la izquierda.

Como se mencionó antes, la textura puede también modificar el peso visual, dándose que una superficie texturada de el efecto de sugerir una extensión más allá de los límites mismos de la forma, mientras que una superficie sin textura o plana, se limite a sus contornos.

El peso visual determina la jerarquización de una imagen, como ya se ha explicado. Los diferentes elementos poseen una peso visual, el cual afecta el equilibrio y por ende la composición, pero, existe otro factor determinante en este sentido.

Los elementos, para que haya una composición, deben interrelacionarse e interactuar. Para que esto ocurra y para analizar tal relación es posible establecer direcciones visuales dentro de la imagen.

La existencia de direcciones no solo testifica sobre la composición y el equilibrio, además da

cuenta de si los elementos se encuentran puestos en una superficie o más bien que interactúan de manera dinámica (y lógicamente producen un significado).

El componer involucra la unión ordenada de elementos en una imagen. Esa unión es lograda por las direcciones que pueden ser de lectura o de escena, que a su vez pueden ser representadas o inducidas.

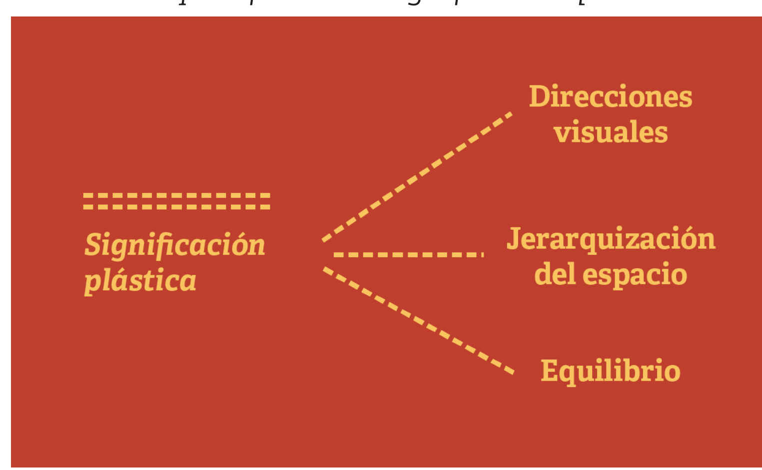
Se habla de una dirección de escena cuando estas direcciones se crean entre los elementos plásticos y estas en gran medida determinan la significación plástica. Por esto estas pueden ser explícitamente representadas cuando existen elementos en la imagen que expliciten tal dirección. Un ejemplo pueden ser flechas, objetos en forma de punta, dedos indicando direcciones, etc. Estas suponen una dirección directamente comunicada y visual, de lo que se puede deducir que existan también direcciones que no se expliciten directamente sino que se sugieran.

Como puede entenderse, estas son direcciones que requieren de un arreglo de los elementos y sus características que tan solo expliciten un aspecto de la dirección, haciendo una sugestión de la misma sin hacerla físicamente presente. Estas suponen un elemento mucho más interesante dentro de una composición pues crean un dinamismo sin explicitarlo de manera física. El ejemplo más claro de este tipo de dirección puede encontrarse en el uso de las miradas, estableciéndose entre personajes o de un personaje hacia fuera del campo sugiriendo tal dirección. Puede encontrarse también en gradientes de tamaño donde se avanza desde el frente hacia el punto de fuga.

Por último están también las direcciones de lectura, ya mencionadas como determinantes de la jerarquización del espacio y que, en ciertas imágenes, pueden dictar un modo de ver que ayude a absorber todas las relaciones plásticas y obtener el máximo de significación. De igual manera dichas direcciones pueden estar influenciadas por el formato de la imagen.

Figura 28

Elementos que afectan la significación plástica



Creación propia.

El análisis morfológico entonces, permite elucidar a las imágenes como una relación compleja que a fin de ser analizada puede ser descrita o entendida desde los elementos que la componen y la estructura que los acomoda, en relación a la representación, esto puede entenderse como la sintaxis de la imagen. En palabras de Villafañe (2006):

> Aunque el término sintaxis lo tomo prestado de la gramática y, en este sentido, es un término ajeno a la Teoría de la Imagen, existe una gran semejanza entre aquélla y la composición de una imagen. La sintaxis está constituida por un conjunto de reglas para coordinar y unir unos elementos -las palabras- y formar oraciones; en la composición, igualmente, se ordenan unos elementos formando estructuras y éstas, ordenadas a su vez, producen la significación de la imagen. (pág. 164)

Precisamente este concepto de sintaxis se relaciona con perspectivas de algunos estandartes de diseño, como se puede ver, por ejemplo, en el manifiesto de la Escuela Bauhaus que dice:

> Architects, painters and sculptors must learn a new way of seeing and understanding the composite character of the building, both as a totality and in terms of its parts. Their work will then re-imbue itself with the spirit of architecture, which it lost in salon art. (Program of the Staatliche Bauhaus in Weimar, Walter Gropius, 1919).

Walter Gropius, quien fue fundador de la Escuela Bauhaus, exhorta a los arquitectos, pintores y escultores a desarrollar una nueva manera de ver y entender el carácter compuesto de la edificación, tanto como una totalidad como en términos de sus partes.
Aunque aquí se dirija a un grupo específico, la Bauhaus jugó un papel importante en la fundación y fundamentación del diseño como disciplina y carrera, por lo que puede entenderse su exhortación a desarrollar una comprensión de la obra o del producto desde las partes que lo componen, así como en su totalidad. De esta manera crear un entendimiento más completo y reformar la manera en que se venía entendiendo el quehacer de estos trabajadores.

Otro ejemplo se encuentra también en un libro fundamental en cualquier carrera de diseño alrededor del mundo: los “Fundamentos de Diseño” de Wucius Wong. Este libro que introduce a sinfín de estudiantes al mundo del diseño, desglosa la imagen en sus partes esenciales para lograr una comprensión amplia de los elementos que la conforman y de las estructuras que los arreglan, así como de las posibilidades de estos.

Volviendo a la sintaxis de la imagen, esta amplia categoría abarca, según propone Villafañe, los elementos que componen la imagen: el punto, la línea, el color, la forma, la tensión, la dimensión, la escala, entre otros.

De esta manera la imagen se compone desde sus módulos elementales que son arreglados en estructuras y, una vez acomodados, son capaces de producir significación. La sintaxis brinda la posibilidad de comprender este proceso ordenadamente y al conocerlo ganar comprensión sobre la imagen y poder ejecutarla mejor.



Modelo de análisis

Modelo de análisis

Del marco teórico (la fase metodológica 2 correspondiente al análisis de la imagen) se desprende el modelo de análisis. El modelo de análisis es sistemático. El marco teórico es el sustento del trabajo en sí, del pensamiento que lo guía y del modelo de análisis. Algunos referentes están en ambos campos, otros no.

Siguiendo lo que se ha venido hablando y planteando en esta investigación, el enfoque de un estudio sistemático del cartel presenta la necesidad de un modelo de análisis. Dicho modelo se soporta conceptualmente en la historia del cartel en general, en el estudio morfológico de la imagen y, en la situación particular de este trabajo, en el valor cultural y la singularidad del contexto en el que se establece.

En una primera etapa de este proyecto de investigación, el concepto de un modelo de análisis que recogiera información de manera sistémica implicaba la creación de una serie de fichas cuyo propósito era recoger información exacta que, en conjunto, diera una idea concreta del componente gráfico de los carteles así como una relación de su componente semántico.

Dicho modelo se basaba, en gran medida, en el importante referente que marca la Propuesta Metodológica para el análisis gráfico, tipográfico y cromático de cartelería de María Tabuenca Bengoa, Laura González-Díez y Belén Puebla Martínez (2020), así como en otros trabajos.

El modelo de análisis es el principal instrumento de la investigación, con él se guía y organiza la observación y lectura de los carteles.

La información que este proporciona de manera sistemática y organizada es la base sobre la que realizar la caracterización de los carteles y del lenguaje gráfico de estos.

Sin embargo, la información que se adquiría con un modelo similar al referente se limitaba a una compresión cercana a lo numérico y una caracterización en términos muy generales. Si bien estos insumos son de gran importancia y su naturaleza permite una fácil aplicación a un gran número de carteles para tener una comprensión formal de estos, era claro que se necesitaba una armonía mejor con el objetivo de este trabajo: encontrar cómo se relaciona o se ha relacionado la gráfica de estos carteles con el contexto cultural del Pastojazz.

Si bien este referente constituye un método para realizar una comprensión de cartelística en términos formales y es destacable la cantidad y calidad de la información que logra extraer, debe anotarse que la comprensión de esta Propuesta Metodológica no alcanza a elucidar relaciones de tipo sintáctico y compositivo, que es donde se gesta la significación plástica, debido a la dificulta de resumir estas en variables. En este sentido, es prioridad para esta investigación poder analizar la significación plástica de estos carteles, que es producto de la interacción entre los elementos icónicos, pues se considera esta como el insumo más idóneo desde el cual relacionar lo gráfico y lo sonoro.

Para este fin, entonces, se consideró necesario que exista un análisis más profundo tanto de los elementos gráficos que se encuentra en el cartel, así como de las relaciones que estos encuentran en la composición del mismo, sin dejar de relacionar esto con el aspecto semántico y todo en aras de contar con una relación contextual.

A partir del análisis de referentes se encuentra que el trabajo que más se acerca a este tipo de análisis es la Teoría de la Imagen de Justo Villafañe (2006), la cual precisamente ha compuesto un insumo teórico en lo tratado respecto al análisis morfológico. El razonamiento de esto es que en este trabajo se construye una metodología que parte de unos fundamentos teóricos claros y concretos, tanto en los elementos que se han de leer en una imagen, así como la manera de leerlos y aspectos de categorización de la imagen que delimitan la selección y lectura de dichos elementos.

Aunque la Teoría de la Imagen asume unas condiciones que parten desde las composiciones más normativas desde donde se debe comenzar a hacer un análisis, lo hace con toda razón puesto que es un esfuerzo infructuoso y, finalmente inútil, el tratar de resumir en categorías la totalidad de las imágenes posibles. Por esto la metodología asume un orden compositivo, cuyo argumento es fácilmente identificable, desde el cual analizar tanto las imágenes que se adhieren a este orden como aquellas que lo rompen.

Por ende, los conceptos, herramientas y la metodología que constituye la Teoría de la Imagen, se consideran el mejor referente desde el cual enfocar el análisis buscado desde esta investigación. Se resalta la universalidad y aplicabilidad de sus conceptos, así como la destacable y eficaz manera pedagógica de explicar la teoría que usa el autor.

De esta manera, gran parte del modelo de análisis que se explicará a continuación esta

influenciado por la Teoría de la Imagen, sin embargo, se declara también la influencia del análisis iconográfico e iconológico de Erwin Panofsky, Diseño de cartel social desde América Latina, La sintáxis de la imagen de Donis A. Dondis y la Retórica de la imagen de Roland Barthes.

Con base en el estudio de los referentes para esta investigación y siguiendo lo propuesto en la metodología, así como en consonancia con el primer objetivo específico, se propone la confección de un modelo de análisis para los carteles.

El propósito de este modelo de análisis es servir de herramienta a través de la cual caracterizar los diferentes elementos morfológicos, sintácticos y semánticos presentes en la muestra de carteles del Pastojazz para poder generar una caracterización del lenguaje visual y las constantes de diseño de estos carteles, así como generar una comprensión profunda sobre cómo han venido funcionando estos carteles.

Como los demás pasos de la metodología, la creación de un modelo de análisis y su eventual aplicación son fundamentales. Se considera la utilización de esta herramienta para la lectura y análisis de los carteles como el insumo principal de información exacta y concreta sobre la gráfica de estos carteles que aporta a la producción de conocimiento de esta investigación. Conocimiento que es indispensable para el tercer paso de la metodología en donde se pondrá en relación lo ya estudiado sobre el fenómeno cultural del jazz y el cartel así como el contexto del Pastojazz; con el conocimiento adquirido a través del modelo de análisis. Esta relación se verá reflejada en el análisis de resultados y en la generación de conclusiones.

De esta manera se plantea el modelo de análisis como una herramienta que se inserta como un instrumento en la técnica de observación. Así, se plantea el instrumento en dos partes.

1era parte: ficha de recolección

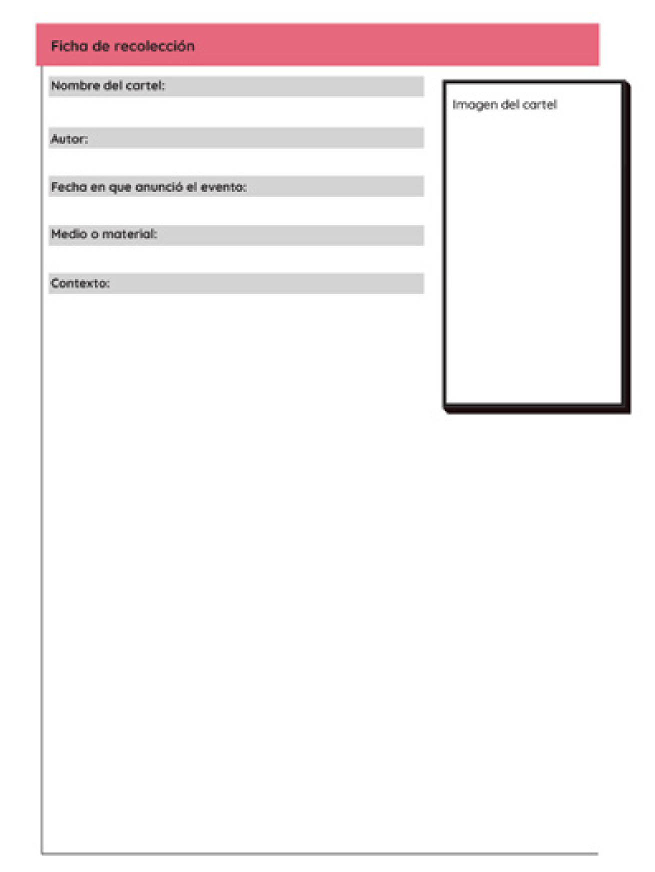
El primer paso luego de tener acceso al cartel que se estudiará, es averiguar ciertos aspectos básicos de este, a saber: El nombre o título del cartel y con el que se referirá a este a lo largo del análisis, fecha en que anunció el evento, el medio o material y una reseña del contexto. Igualmente se requiere una reproducción del cartel o fotografía para su fácil reconocimiento y archivo.

La razón para la ficha de recolección es la necesidad de ubicar al cartel en un contexto tanto del evento en el que tuvo lugar como del acto de conseguir el cartel.

Esta información ayuda a que el entendimiento de cada cartel en particular sea dependiente de su contexto y no pasar por alto la posibilidad de que este brinde más información o ayude a esclarecer dudas.

Figura 29

Ficha de recolección



Creación propia

2da parte: matriz de análisis

Para la segunda fase se plantea la generación de una matriz cuyo objetivo es recolectar una amplia cantidad de información sobre lo morfológico, sintáctico y semántico de la muestra de carteles. La matriz de análisis se propone de la siguiente manera:

Tabla 4

Matriz de análisis

Primer nivel	Segundo nivel	Tercer nivel
• Lectura y caracterización sintáctica de los carteles. Elementos morfológicos Elementos escalares Elementos dinámicos Equilibrio • Elaboración de un repertorio de elementos gráficos y un análisis formal de la composición en términos proporcionados por la Teoría de la Imagen de Justo Villafañe	• Lectura de relaciones conceptuales o principios sintácticos y formales de la composición Yuxtaposición Subordinación Coordinación Recontextualización Unión Sustitución Transformación Ampliación Adición Sustracción Modificación Toque Superposición Intersección Forma/contraforma Repetición	• Lectura del significado en los carteles y búsqueda de unas constantes semióticas Elementos simbólicos Intención

Creación propia

Principalmente, se ha divido el análisis en 3 niveles cuyo planteamiento surge del análisis iconográfico e iconológico de Erwin Panofsky, del que se ha tomado la relación en tres niveles o estratos por los cuales Panofsky analiza una obra de arte y en el caso presente se utilizaran para analizar los carteles de Pastojazz.

Se considera pertinente el uso de esta estratificación en tanto se encuentran decididas similitudes entre el origen del cartel y las obras de arte pictóricas así como en la accesibilidad que provee la comprensión de un fenómeno complejo a través de un estudio por partes. Este último aspecto permite, especialmente, que se comiencen a generar o evidenciar unas relaciones que trascienden cada nivel o estrato y que hilan los elementos que se van caracterizando.

También el análisis por estratos permite ir construyendo y elucidando las distintas relaciones que se busca en el cartel como un elemento complejo con varias partes constituyentes y la amplitud o alcance que ofrecen los niveles hacen que la investigación se beneficie por la comprensión y la organización de la información que ofrecen.

Primer nivel

El primero de estos niveles, que se correspondería con el nivel preiconográfico de Panofsky, es aquel en el que se analizara lo estrictamente formal y sintáctico del cartel. La caracterización de este nivel se hará a través del uso del referente que provee la metodología de la Teoría de la Imagen de Justo Villafañe, que ya se ha analizado previamente.

Panofsky asume en un nivel preiconográfico la descripción o interpretación primaria de la imagen, aquella que es previa a la lectura de significados o temas específicos, en la que se identifica lo observado con atención al detalle (Rodríguez López, 2005). Como puede observarse, esta fase se corresponde de manera cercana con la primera fase de la metodología de la Introducción a la teoría de la imagen. Precisamente, se propone el uso de esta para realizar el análisis en este primer nivel.

De manera resumida, este primer nivel consiste en una lectura de los elementos icónicos del cartel y una aproximación a elucidar las relaciones compositivas de estos en pro de construir un acercamiento al significado plástico de la imagen.

Por consiguiente se establece un orden de aplicación de esta parte del modelo de la siguiente manera:

1. Se debe realizar una lectura exhaustiva de los elementos de la imagen.

   Se busca en este paso leer, descubrir y agotar tanto la existencia de los elementos icónicos, dinámicos y escalares, así como sus relaciones compositivas y en términos de equilibrio visual.

   Es importante tener en cuenta en este paso que se debe tratar de ver la mayor cantidad de estos elementos, lo que representan, el lugar que ocupan, las relaciones que se gestan entre ellos, etc. Dicha lectura debe hacerse con el objetivo en mente de hallar la mayor cantidad de detalles y describirlos

exhaustivamente.

2. Se realizará una definición de la imagen que permita evaluar su composición.

Como se establece más adelante, para este análisis existe una definición ya definida y que se aplicará en 3 términos. La imagen será fija-plana-aislada. Se deja abierta al análisis la posibilidad de definir el cuarto término como imagen dinámica o estática dependiendo de lo que se encuentre en la lectura de la misma.

Siguiendo lo estudiado en esta investigación, la definición y el reconocimiento de los elementos antes mencionados parte de la comprensión de la Teoría de la imagen de Justo Villafañe. Los elementos necesarios como los icónicos, dinámicos, escalares y las relaciones de composición se proponen aquí como guía para la exploración de la imagen.

Asumiendo el conocimiento de estos elementos se leerá exhaustivamente el cartel tratando de agotar el descubrimiento de los mismos y de encontrar minuciosamente las relaciones que los hilan.

Igualmente se debe tener en cuenta factores internos de cada elemento, que pueden o no estar presentes y cuyo examen será definitorio en el esfuerzo por realizar un análisis exhaustivo. De la misma manera sucede con las relaciones compositivas. En la tabla 4 a continuación, se resume en palabras clave lo que se busca y se puede encontrar en cada elemento:

Tabla 5

Relación de conceptos a analizar y factores clave

Elementos morfológicos	
Punto	- Elemento más básico - Su presencia puede ser física o compositiva - Componente estructural
Línea	- Vectores de dirección - Contornos
Plano	- Superficie - Bidimensionalidad
Forma	- Relación/diferencia entre cualidades formales y cualidades estructurales - Relación con el referente - Tendencia hacia la simplicidad - Deformación
Textura	- Caracterización de la superficie - Sinestesias - Ritmo
Elementos dinámicos	
Tensión	- Factores que generan tensión (proporciones, forma, orientación, contraste, profundidad, sinestesias) - Simultaneidad
Ritmo	- Secuencialidad - Variación entre elementos débiles y fuertes, relación con el contraste - Orden de las secuencias - Jerarquización de los elementos
Elementos escalares	
Dimensión	- Variación tamaño/distancia - Influencia en el peso visual - Posible influencia del tamaño de la imagen
Escala	- Relación/alteración entre dos o más objetos

Formato	- Ratio del formato (proporción entre la longitud de los lados) - Posible influencia del tamaño - Relación entre ratios y narratividad o descripción
Proporción	- Influencia de proporciones como la de 7 cabezas o la aurea
Relaciones compositivas	
Peso visual	- Jerarquización del espacio - Cuadrantes de la imagen - Factores que lo afectan (proporción, color, ubicación)
Direcciones visuales/de lectura	- Dirección normativa de lectura - Vectores de dirección - Elementos que pueden generar vectores (miradas, extremidades, flechas, líneas
Equilibrio	- Jerarquización del espacio - Cuadrantes de la imagen

Creación propia.

La caracterización de estos elementos es fundamental para leer la construcción de la imagen, sin embargo, para cumplir una función descriptiva apropiada es necesario también describir y nombrar los elementos figurativos. Estos son los elementos perceptibles como representaciones de un referente real.

Entre estas categorías se constituirá el resumen de un repertorio de elementos gráficos, el cual es también un producto del modelo y que es susceptible de ser analizado en sí mismo así como constituir un insumo comprensivo del lenguaje gráfico de los carteles analizados.

La metodología llama a hacer una lectura exhaustiva de los elementos de la imagen, posterior a la cual se hará una clasificación de dicha imagen. Se procederá a explicar este paso antes, debido a la cantidad de conceptos que lo delimitan.

Como se mencionó en el apartado del análisis morfológico, es fundamental hacer una definición de la imagen en aras de tener una hipótesis sobre su composición espacial y temporal. Esto con el objeto de tener una base desde la cual anclar los diferentes elementos y

relaciones que han de estudiarse y leerse en la imagen, definiéndolos en un análisis concreto.

La Teoría de la Imagen trata estos aspectos en sus fundamentos teóricos, por lo que es un sustento ideal para realizar este tipo de categorización.

En esta metodología se propone estudiar cuatro aspectos de la imagen: espacio, temporalidad, dinámica, relaciones.

De manera resumida, cuando se habla de clasificar el espacio, la Teoría de Justo Villafañe (2006) reconoce que idealmente podría hacerse un amplio estudio que genera un gran número de categorías que se acomoden a las características divergentes de cada imagen, con lo que se lograría tener una taxonomía inmensa que, sin embargo, genere muchas categoría que en realidad aporten poco o casi nunca se usen. Por lo que esta opta, entonces, por resumir la clasificación espacial en los dos conceptos que si bien son muy amplios, precisamente permiten abarcar gran cantidad de imágenes en ellos sin dejar, por ello, de aportar una base firme desde la cual analizar la imagen. Primeramente se evalúa el espacio desde los conceptos de imagen fija y móvil.

Estos se explican por sí solos. Si una imagen es fija (como en el caso de este proyecto, el cartel) esta carece de un movimiento físico (esto no implica que la imagen fija no tenga movimiento, este precisamente se gesta desde sus relaciones compositivas) y si es móvil, se caracterizará por el movimiento. Como ejemplo de una y otro se tiene el cartel por un lado, y por el otro, el cine o video.

El espacio también se clasifica desde las dimensiones que componen la imagen, pudiendo ser estas bidimensionales o tridimensionales y, por ende, se clasificaran en planas o estereoscópicas. Debe aclararse que las estereoscópicas son las que contienen volumen y profundidad en sí mismas y no aquellas que imiten o recreen la visión estereoscópica o la profundidad desde sus elementos, estas últimas aún serían planas aunque hicieran uso de estas recreaciones.

El segundo aspecto a caracterizar es la temporalidad, cuyo primer criterio es si la imagen es secuencial o si, por el contrario, es aislada. Villafañe define la temporalidad como “la estructura de representación del tiempo real a través de la imagen” (pág. 138). Hace una diferenciación entre el tiempo real y la representación de este, adquiriendo significación solamente esta última. Así, de las diversas maneras posibles en las que se represente el tiempo a través de la imagen surgirán diversas maneras de clasificar la temporalidad.

Se genera entonces dos conceptos, el de imagen secuencial y el de imagen fija. Para hacer una clara diferencia entre estos, Villafañe establece que será el primero, el de imagen secuencial, aquel donde se opte por “reestablecer el esquema temporal de la realidad, dotándolo de una significación que no tiene” (pág. 139). Se debe aclarar que se habla de la significación plástica y que esta no se produce puesto que la

secuencia temporal natural (aquella donde se asume un momento cualquiera como siempre precedido por un momento de igual equivalencia y sucedida por otro momento igual; o en otras palabras la sucesión pasado-presente-futuro) la secuencia es de un orden lineal ya que todos sus componente son de un mismo valor. No existe un diferencial en ellos por lo que no hay más que una dirección única.

En este sentido, lo que hace la imagen secuencial es crear un equivalente de este efecto de sucesión en una estructura temporal donde cada momento está conectado entre sí y tanto espacio como tiempo adquieren igual valor. La diferencia radica en que al crear una estructura temporal, esta se hace desde un proceso de pensamiento e implica ordenar cada paso de dicha secuencia de manera sintáctica (con un orden y unos valores diferenciales en mente) de tal manera que mientras el tiempo real avanza naturalmente cada elemento a su paso pierde significación al desvanecerse apenas se pase al siguiente; en tanto que en la temporalidad de la imagen secuencial hay un orden que se ha elegido cuidadosamente y una disposición especifica que conecta las imágenes por lo que, si se tomara una imagen de una secuencia, esta tomaría todo su aspecto espacial pero su aspecto temporal se vería mutilado, desprovisto de la estructura que le da significación y, aunque por sí misma aún posea cierta significación, parte de esta se ha perdido al desanclarse de la estructura que la alberga.

Por otro lado, lo que caracteriza a la imagen aislada es hacer, en vez de una reconstrucción del tiempo real, una abstracción del mismo, apuntando hacia la simultaneidad de los hechos antes que a una secuencia de los mismos.

Se genera una diferencia entre estas dos, en su aspecto espacial. Mientras que la secuencial muestra un espacio abierto, en la medida en que este está anclado a una estructura temporal y por ende trasciende cada instancia individual de la secuencia; la aislada se caracteriza por un espacio cerrado, contenido en los confines de ella misma (lo que no significa que este no pueda romperse).

Otro aspecto que cabe relacionar a estos dos conceptos es el de narratividad y descripción. Naturalmente una imagen se presta mucho más eficientemente para uno de estos que la otra. La imagen secuencial logra mayor idoneidad para lo narrativo, ya que esto mismo implica que se cuente una sucesión de hechos y, generalmente, un cambio de espacio y tiempo según se requiera. Por otro lado, la descripción de una acción o una atmósfera, de recrear un espacio exacto la cumple mucho mejor la imagen aislada.

Estos son aspectos generalizados que no implican que la imagen secuencial no pueda describir ni que la imagen aislada no pueda narrar. A este respecto, cabe mencionar que se puede encontrar un tercer tipo de imagen (muy poco común) en el que se da secuencialidad en una imagen aislada, que pasaría a llamarse secuencializada. Villafañe utiliza un ejemplo de esta imagen encontrado en el Guernica de

Pablo Picasso, para ejemplificar el uso de su metodología.

Por último se evalúa el aspecto dinámico de las imágenes, pudiendo ser estas dinámicas o estáticas. Este concepto requiere especial atención pues, por dinámica no se habla solamente de un movimiento físico (aunque, naturalmente, el movimiento conferirá dinamismo) sino que también se habla del movimiento o dinamismo producto de la tensión compuesta desde las relaciones plásticas entre los elementos de la imagen y las interacciones de estos en la composición. Para explorar este concepto es de vital importancia el elemento dinámico de la tensión, a través del cual se explica la generación de dinamismo en las imágenes aisladas.

El propósito de la Teoría de la Imagen es ser aplicable a una gran variedad de imágenes, esto se evidencia en la cantidad de aspectos de clasificación que pueden permitir iniciar un análisis comprendiendo características propias de varios tipos de imágenes. En el caso específico de esta investigación se considera posible generar un tipo de clasificación debido a la similitud de las imágenes a analizar, es decir, los carteles del Pastojazz.

Debido a la marcada diferencia entre una imagen secuencial y una aislada, a partir de una lectura superficial de los carteles se concluye fácilmente que estos son imágenes de tipo aislado.

De igual manera, al presentarse estos generalmente en un formato digital o, en ocasiones, impresos generalmente en papel estucado o en lona para formatos más grandes; se concluye que estos carteles son imágenes planas y también fijas.

Así se tiene ya una buena parte de la clasificación de las mismas, como imágenes fijas-planas-aisladas y queda por elucidar la dinámica de estas.

A este respecto, este parámetro queda como exclusivamente dependiente de la lectura a fondo que se haga de cada cartel, puesto que el dinamismo o estática de una imagen, se elucida en la presencia o ausencia de tensión, que es la variable dinámica de las imágenes fijas (Villafañe, 2006, pág. 183).

Así mismo queda abierta la posibilidad de que alguna de estas imágenes resulte encontrarse en la tercera categoría de imagen secuencializada, que, aunque poco probable, aún se considera una posibilidad.

Se propone tomar esta clasificación de entrada para poder llevar a cabo un análisis más eficaz de los carteles. De la misma forma, si este trabajo compone un insumo para futuras investigaciones, se deja en claro los conceptos de los que proviene dicha clasificación para su debido ajuste en una aplicación distinta de este modelo de análisis.

Se plantea que el análisis de los elementos se realice desde su lectura y que se formule en la continuidad de un texto que recoja la corriente del pensamiento al leer el cartel desde

las herramientas propuestas. Se opta por no dividir la lectura de cada elemento como un formato para llenar por dos razones: por un lado los elementos y sus asociaciones así como su identificación como elementos figurativos se da de manera estrecha, conexa y consecutiva, por lo que es contraproducente especificar la situación del punto en un cartel sin comenzar a conectarlo con otras cualidades y estructuras (incluso empiezan a gestarse significados); y por otro, se considera de mayor fidelidad la conexión que se genera en el discurso con respecto a la conexión de los elementos en la imagen, así como un insumo que recoge el ritmo de lectura de manera coherente. Así mismo, lo analizado luego es susceptible de convertirse en piezas de información más breves y concretas para una posterior discusión de los hallazgos.

A partir de la exploración de los elementos y relaciones se elucidará la cuarta cualidad de definición de la imagen. Con esta ya clarificada, se reserva un espacio para consignarla.

La tercera parte constituye una lectura del cartel que apunte a encontrar significados de tipo semántico implícitos en la imagen. Se propone dilucidar esto en términos de elementos simbólicos e intención; leídos estos desde el concepto de imagen connotada de Barthes.

Como nota aparte, cabe mencionar que este estudio compone un insumo aplicable para futuros análisis que requieran una comprensión desde los elementos icónicos de la imagen, así como una muestra de la aplicación de gran parte de la Teoría de la Imagen y una exploración del lenguaje grafico asociado al jazz y la relación con el contexto cultural de este festival.

Segundo nivel

En el segundo nivel se comienza a analizar el cartel ya no desde lo puramente formal, sino que se apunta a reconocer relaciones conceptuales y significativas que se generen desde las interacciones compositivas y formales. En este se comienza a hacer más evidente la idea de Villafañe de que el sentido semántico se soporta en y se genera a partir del sentido plástico (la parte sintáctica de la imagen).

Este nivel (y todos en un sentido ascendente) es indivisible del primero ya que la lectura que se hace en el primero así como los elementos y relaciones que este proporciona, son el suplemento esencial desde el cual se comienzan a reconocer relaciones conceptuales en el cartel y se comienza a generar, así como en el primero un repertorio gráfico, un posible reconocimiento de constantes en la gráfica analizada.

De igual manera, este segundo nivel se considera esencial en tanto avanza el análisis hecho en una primera instancia y se aúna a ese propósito de generar más conocimiento sobre el cartel del Pastojazz. Este análisis entonces ya sobrepasa lo puramente formal y sintáctico lo cual beneficia la generación de relaciones entre el cartel y el contexto.

En esta segunda sección, entonces, se proponen los siguientes conceptos como guías para la interpretación y lectura del lenguaje gráfico de

los carteles de Pastojazz en un segundo nivel que implicará un paso de lo exclusivamente formal hacia un acercamiento de lo conceptual.

La generación de estos conceptos es una interpretación del autor en base a aquellos utilizados por Carlos Riaño, Juan de la Rosa y Diego Bermúdez durante el desarrollo de los talleres para Metodologías para el diseño de cartel social desde América Latina (2010); con la guía concreta de buscar resumir en unos conceptos claves las diferentes posibilidades de las relaciones conceptuales generadas a partir de principios formales y sintácticos de la composición, para cuya comprensión se basó en obras como la Teoría de la Imagen de Justo Villafañe, La Sintaxis de la imagen de Donis A. Dondis (2017), las Guías de contenido de diseño básico de la D.G Mireya Uscátegui (PhD) y Design Elements: A Graphic Style Manual de Timothy Samara (2014).

Estos conceptos serán:

Yuxtaposición: la relación entre elementos gráficos diferentes en que se posicionan uno cerca del otro de manera que su proximidad genere un diferencial entre ellos ya sea de contraste, comparación, asociación, etc. Se debe tener en cuenta que los dos conceptos se yuxtaponen de manera simultánea pero con la existencia de un límite distinguible (en oposición a, por ejemplo, una hibridación donde el límite no es distinguible, una intersección donde se eliminan partes fuera de la sumatoria de los elementos, etc.).

Debe notarse que aunque se habla de un límite existente entre los elementos, debe también ser fácilmente identificable una relación que supere la individualidad de estos y en la que sea evidente su relación conceptual.

Subordinación: Desde lo conceptual, la subordinación implica una jerarquía y por ende un orden. Se trata de identificar una relación de elementos donde exista una relación de dependencia entre uno y otro sin que se pierda la idea de que se encuentran en niveles jerárquicos diferentes. También se debe identificar que esta relación de dependencia implique que se allane las posibles significaciones de los elementos hacía alguna en concreto y que se cree una relación conceptual entre ellos.

Coordinación: Puede entenderse como una relación conceptual en la que los elementos se posicionan de manera simultánea y equilibrada (sin que predomine uno sobre el otro). Generalmente se trata de relaciones de comparación, contraste, causa y efecto, entre otras.

Una relación de coordinación precisamente implica que no exista la implicación de una jerarquía sino de unidad y coherencia entre los conceptos presentes así como en la relación entre ellos.

Recontextualización: Implica tomar un elemento y cambiar su entorno natural o lógico, generando una disonancia entre lo esperado y el nuevo ámbito en que se coloca. No se trata de una decisión caprichosa de remover un elemento de su contexto natural y ponerlo en otro al azar; sino que debe existir un propósito legible para dicho cambio y algún aspecto del

elemento recontextualizado debe involucrarse funcionalmente en su nuevo contexto.

Se propone buscar también relaciones de un tipo más cercano a lo formal en la composición de la imagen. A saber:

Combinación/unión: Se busca la relación de elementos gráficos en donde la cercanía de los mismos genere una relación conceptual en la que la barrera o límite no es perceptible, en otras palabras, donde exista una continuidad entre los elementos y conceptos manifestada en el hecho de encontrarse en estrecho contacto.

Sustitución: Relación en que se realiza la sustitución de un elemento constituyente por un elemento de otra instancia o por otro elemento en su totalidad. El objetivo de la sustitución es generar una conexión conceptual y de sentido en el reemplazo de un elemento o de una parte de un elemento y que la interacción entre este nuevo constituyente sea significativa.

Transformación: Modificación de un elemento con un sentido de progresión que implique su transformación en otro elemento. Se debe tener en cuenta que la transformación tenga un sentido conceptual así como que exista una relación entre el elemento inicial y el final. De igual manera que la transformación o el hecho de transformarse sean significativos.

Ampliación: Implica generar una extensión de un elemento establecido que se genere a través de sus mismas partes constituyentes. Implica una relación entre la totalidad del elemento y sus partes, así como un sentido de progresión o extensión que supere al elemento inicial a partir exclusivamente de explotar dicha relación con alguno de sus constituyentes sean estos gráficos o conceptuales.

Adición: Inclusión de elementos adicionales a un elemento ya establecido y que difieran de los ya constituyentes de este. Se busca una concreta relación conceptual entre el elemento original, los añadidos y el mismo hecho de añadirlos.

Sustracción: De manera similar al anterior, se busca la relación conceptual entre un elemento gráfico y los elementos que se le han restado, así como en el hecho de sustraérselos.

Modificación: Se busca el cambio formal de un elemento que sea endógeno de la composición. Difiere de la transformación en tanto no se trata de la transformación de un elemento en total, sino en la modificación de una parte, de nuevo encontrándose una relación entre un elemento y sus partes constituyentes, dándose en este caso que alguna de ellas se modifique.

Toque: Una relación básica en la que se da el contacto de dos elementos reconocibles individualmente y cuya importancia radica en la relación que se genera a partir de ese contacto.

Superposición: Se trata también de un contacto entre dos elementos, pero en este caso uno de ellos tiene prioridad espacial.

Intersección: La generación de un nuevo elemento a partir de la relación entre otros elementos. Se busca que de dicha relación conceptual surja un nuevo elemento sin que alguno de los originales pierda prioridad.

Forma/contraforma: El surgimiento de una relación conceptual a través del juego entre la forma y su relación con el espacio de manera que genere un nuevo límite formal.

Repetición: El uso de elementos formalmente similares a lo largo de la composición en pro de la construcción de una relación conceptual que surja a partir del hecho de repetirse

Cabe recalcar que algunos de estos conceptos pueden encontrarse en libros y guías de diseño denominando relaciones más generales o exclusivamente formales (muchos, por ejemplo, aparecen en libros y manuales sobre tipografía o diseño con sistemas de retículas), sin embargo, en este modelo de análisis se trata de evaluar relaciones conceptuales que surjan a partir de estas principios formales y sintácticos. En otras palabras, en esta parte de la investigación prima la búsqueda de relaciones conceptuales cuya identificación más fácil se da a través de los términos propuestos.

Tercer nivel

En la tercera sección, el análisis se soporta en los dos niveles anteriores (uno formal y otro conceptual) y de manera análoga al análisis iconológico de Panofsky, se lleva la lectura del cartel soportada en las caracterizaciones ya generadas, hacia la elucidación de significados que surjan de la gráfica del cartel. Como en esta instancia se hace uso de la retórica de la imagen de Roland Barthes, se hace también necesaria una relación entre el mensaje verbal y el mensaje gráfico, así como una posterior aseveración sobre el mensaje verbal en la parte de análisis de resultados.

El análisis iconológico implica ahondar en los conceptos presentes en la imagen, así como en la relación contextual y cultural de la misma (Rodríguez López, 2005). En este sentido, se cumple en este nivel el hacer un análisis en términos semánticos de los carteles, buscando significaciones que se eluciden a partir de lo construido en los dos niveles anteriores y también la búsqueda de relaciones entre la imagen y el contexto.

Esta parte constituye una lectura del cartel que apunte a encontrar significados de tipo semántico implícitos en la imagen. Se propone dilucidar esto en términos de elementos simbólicos e intención; leídos estos desde el concepto de imagen connotada de Barthes.

La información recogida con el modelo de análisis es el acercamiento profundo al lenguaje gráfico de los carteles.

Con esta información en mente se realiza luego una relación con lo ya investigado sobre el contexto del Pastojazz para generar una relación entre gráfica y cultura.

Aplicación del modelo

II Versión año 2012

Ficha de recolección

Nombre del cartel

Festival Pastojazz "Músicas del mundo" año 2012, II versión

Fecha en que anunció el evento

Agosto 31 a septiembre 15 de 2012

Medio o material

Impreso y digital

Contexto

En esta segunda versión del Festival se realizó un homenaje al músico Edy Martínez, quien en su extensa carrera se ha convertido en un referente internacional del jazz y de la región. Entre su carrera se puede destacar su participación en la banda sonora del film "El último tango en París" (1972) así como ser compositor y arreglista de Gato Barbieri y una gira mundial junto a Mongo Santamaría. El festival también contó con la participación del Imués Jazz Ensamble del municipio de Imués, la Angelo Davila's Big Band de Nariño, el grupo Island Blue de Italia, el Assaf Kehati Trio de Israel, Raul Platz y su quinteto de Colombia y el Sakesho Quartet de Francia.

A diferencia de futuras versiones, esta se llevó a cabo en su totalidad en el Teatro Imperial.



Primer nivel

Lectura de los elementos

Morfológicos/figurativos

Siguiendo el orden de lectura normativo se comienza por el lado izquierdo superior donde se establece un recuadro que en su interior dice "II FESTIVAL", inmediatamente debajo de este se encuentra el identificador visual del Pastojazz y a su derecha y ligeramente abajo lo que podría considerarse una cúpula de una edificación reminiscente de una iglesia o catedral que podría identificarse con la iglesia de La Catedral o Del Corazón de Jesús en la ciudad de Pasto.

Esta forma se extiende por el lado izquierdo del cartel hasta llegar a un recuadro con el texto "LANZAMIENTO" que a su vez lleva a un texto en su parte inferior que contiene el lugar y fecha del evento finalizando con un texto que dice "Entrada Libre" en la parte más inferior del cartel. El edificio se recorre naturalmente de arriba abajo, creando un sentido de lectura y una dirección ya identificable en el cartel.

Sobre esta dirección se posa un elemento que se añade a la edificación a manera de halo de luz que los recubre, como si fuera luz que sale de dicho edificio y que toma la forma simplificada de un saxofón. La curva natural de esta forma (bastante orgánica, en oposición a formas más anguladas para la catedral) sigue la dirección de lectura llevando hacia la parte inferior donde se encuentra una representación simplificada del volcán galeras identificable por la forma de su boca o cráter (en realidad es la forma del antiguo cráter, ya que el actual se encuentra dentro de la cavidad que toma esta forma visible desde la

Figura 30

Esquema de direcciones del cartel de Pastojazz 2012.



Creación propia.

ciudad) ubicándose en la zona más estable del espacio plástico.

Tanto la edificación como el saxofón, que son los elementos que más espacio ocupan, se encuentran formados por amplios planos, en ocasiones dejando lugar a la formación de líneas o a la sugestión de estas entre los espacios interplanares. Se encuentra un breve uso del punto físicamente representado en lo que serían los botones del saxofón y en un punto solitario en la boca del instrumento.

Es posible encontrar también una línea que se intercala con el sentido de lectura en el final del

plano que forma al saxofón, es decir, en lo que podría considerarse como su límite o contorno que lo separa del fondo, aunque dicha línea se ve interrumpida por los botones del instrumento no llegando a ser tan notoria.

En términos texturales, este es uno de los carteles que más uso hace de superficies texturadas (elemento que tenderá a perderse en las siguientes versiones) aplicando texturas en la mayoría de los elementos (el fondo, la catedral, el saxofón, el volcán, los recuadros, etc.).

Las texturas generalmente forman una clara diferenciación entre las superficies ayudando a la recreación del espacio tridimensional en una imagen plana, sin embargo, las texturas en este cartel son bastante similares entre objetos aunque existan diferencias notables. La textura de los recuadros recuerda a la de la madera mientras que la de la catedral, el saxofón y la del fondo recuerdan a un papel texturado. El potencial diferenciador de la textura se encuentra evidenciado en el recuadro inferior que posee una textura mucho más fuerte que los elementos que lo rodean, diferenciándolo de ellos.

En cuanto a la forma, debe notarse en primer lugar la relación de lo representado con sus referentes reales. Estas representaciones hacen uso de una simplificación de lo real llevando la forma hacia la simplificación pero también hacia la distorsión y la hibridación. Puede verse cómo no se pierda nada estructuralmente en la representación del volcán pues este es claramente identificable (aunque también debe tenerse en cuenta el factor del conocimiento previo del investigador, puesto que para una persona que no sea familiar con el la imagen del volcán Galeras, esta relación puede no ser clara); la catedral representa mínimos aspectos del edificio real y modifica varios aspectos que serían físicamente imposibles sin embargo retiene los rasgos distintivos que permiten identificarla. Por último, el saxofón solo hace uso de una breve parte del instrumento, pero es más que necesario para identificarlo; así mismo lo mezcla o lo hibrida con una forma que parte del contorno generado por la catedral, formando una sola forma que cubre a esta y que podría identificarse como una luz que emana desde dentro del edificio.

Dinámicos

La tensión en este cartel es mínima por lo que puede decirse que casi en el no existe movimiento más allá de la dirección de lectura. Los objetos se encuentran en posiciones bastante estables y firmes. En el caso de la catedral que, teniendo en cuenta las zonas de equilibrio del espacio plástico estaría en una zona más inestable; su ubicación se encuentra ampliamente compensada con el saxofón que se encuentra en el lado opuesto tanto en un sentido de tamaño (los tamaños son relativos aunque la catedral sea mayor) tanto como en un sentido cromático, se genera un equilibrio a partir del contraste (que crea una diferenciación entre objetos) que iguala con un tono más brillante y llamativo un objeto que es de tamaño mayor pero con un tono menos brillante.

Existe una sugestión de ritmo en la sucesión de los botones que se encuentran específicamente en la dirección de lectura, creando esa breve sensación aprovechando ese movimiento. Existe también un ritmo en la recreación de la profundidad a partir de la manera en que están sobrepuestos los tres elementos (en orden de frente hacia atrás: volcán, catedral, saxofón y por último el fondo) que crea una sensación de secuencialidad desde el elemento de mayor peso hacia el de menor peso que se apoya también en las diferencias cromáticas y el contraste.
El formato es particular, en tanto difiere de uno que, normativamente, debería ser más ancho. En esta particularidad, crea un espacio de mínima ambigüedad tanto en la ubicación de los elementos como en la dirección de lectura (y también en la dirección que recrean los elementos) que por ende le confiere un mayor equilibrio visual.

Equilibrio

Aunque aún es posible hablar de cuadrantes en este cartel, la influencia del ratio del formato genera una jerarquización del espacio más predominante en un sentido vertical que en uno horizontal. Por esto es más factible hablar de zonas desde las parte superior hasta la parte inferior, sin que estas cambien significativamente de estabilidad en su ancho.
Sin embargo, la ubicación de los elementos más preponderantes se estabiliza entre sí, con la catedral ubicada a la derecha siendo contrarrestada por la boca del saxofón en la parte izquierda; y la unión de ambos (que pueden leerse como una unidad) sube hasta la zona superior derecha de mayor inestabilidad, la cual se equilibra con el volcán ubicado en la misma diagonal pero abajo a la izquierda, en la zona más sólida y estable.

Así, los pesos visuales se contrarrestan y ninguno adquiere un diferencial excesivo, aunque puede ser erróneo proclamar que todos tienen el mismo peso, pues aún es posible afirmar que el elemento del saxofón es el de mayor peso visual, actúa como un eje referencial para los demás elementos y tanto su posición como inclinación (o la curva de su línea de contorno) se apoyan y apoyan por sí mismas la dirección general de lectura. Específicamente, este elemento posee mayor peso debido a su tendencia hacia la zona derecha, el valor diferencial entre su color y el fondo (que genera un contraste que, a su vez, genera tensión) y por ubicarse su origen en el cuadrante superior derecho. Como se mencionó, estos valores no actúan en plenitud pues se contrarrestan de diversas maneras: su posición no es exclusiva en el lado derecho, pues su parte más firme se encuentra en el izquierdo; la inestabilidad de su punto de origen se contrarresta al tener la figura de la catedral encima con un color que resta al contraste y que, al no tener ninguna inclinación, también contrarresta la tensión de la inclinación del saxofón. Sin embargo, es la suma de estos factores (de lo que no se contrarresta de ellos) que desbalance levemente el equilibrio en favor de esta forma.

Segundo nivel

Se comienza encontrando una relación de yuxtaposición que surge de la relación entre la catedral y el saxofón. El instrumento como concepto de la música y la cúpula de la catedral como una representación de la ciudad, la relación implica el posicionamiento de la música como tomando la forma de la luz que emana desde la edificación, es decir, desde la ciudad. Si bien existe un orden, estando la edificación por delante, el cual implica que esta tiene mayor peso o mayor solidez; la lectura de ambos se da en un nivel claramente identificable de sus límites y de su relación lineal y no de subordinación. La cercanía los une en la idea de que la música se toma la ciudad, emanándose desde ella.

Como en el saxofón se combinan el concepto de la música en general, el jazz en particular y el mismo instrumento, en este (y en su relación con la catedral) se genera una relación de ampliación en donde la cualidad inmaterial de la música posibilita que el saxofón tome una dimensión físicamente imposible y adopte en su contorno el que le dicta la edificación tomando también el papel de luz que emite esta.

Tercer nivel

Elementos simbólicos

Se encuentran 3 elementos: la catedral, el saxofón y el volcán. la primera es una representación de la arquitectura de la ciudad y en cierta manera de la ciudad misma, de su legado y su historia; el saxofón representa la música, más específicamente es un elemento ampliamente asociado con el jazz y su color es asociado a la calidez de este género. Por su parte el volcán también representa a la ciudad pero en términos paisajísticos y de naturaleza o de ubicación geográfica.

Intención

Se presenta a la ciudad como unas estructuras en colores fríos ubicadas en un paisaje igualmente frio y se presenta al elemento musical en colores cálidos y en una relación con la edificación que hace pensar que la estuviera envolviendo o agregándole un halo de luz; de lo que se puede inferir que el elemento musical, el caso del jazz o de las músicas del mundo en el caso específico del festival, es un elemento que trae o aporta luz y calor a las estructuras frías de la vida cotidiana.

Cabe anotar también la asociación de elementos y sus interacciones. Mas específicamente la representación o simplificación de la ciudad de Pasto como la Catedral y el volcán Galeras, así como la música jazz resumida en una forma similar o que toma elementos de un saxofón. Ambas son clásicas representaciones para cada elemento y su relación puede leerse de manera que simplemente la música se posa o se junta con la ciudad durante unos días en los que dura el festival.

III Versión año 2013

Ficha de recolección

Nombre del cartel
Festival Pastojazz "Músicas del mundo" año 2013, III versión

Fecha en que anunció el evento
Agosto 8 a septiembre 9 de 2013

Medio o material
Impreso y digital

Contexto
En esta tercera versión el festival contó con un mayor número de países invitados. También se desarrolló en un escenario diferente, el Teatro Francisco de la Villota del Colegio San Felipe Neri.



Este festival contó con audiciones a agrupaciones locales comentadas por Juan Carlos Garay, evento que contó con un componente pedagógico de historia del jazz.

Fue también la primera de varias ocasiones en que Miguel Camacho, periodista enviado especial de la Radio Nacional de Colombia fungió como maestro de ceremonia, presentando a los músicos.

En esta versión se presentó quizas el momento más inolvidable de todas las versiones del Pastojazz, que se dio en el emotivo encuentro en el escenario de dos grandes maestros: Edy Martínez y Paquito D'Rivera

Primer nivel

Lectura de los elementos

Morfológicos/figurativos

Para empezar por los personajes (que representan músicos) que ocupan el foco de la atención en el cartel, debe decirse que están principalmente compuestos por planos con un uso ocasional de línea para representar los rasgos y en ocasiones delimitar los planos. Los rostros de los personajes se encuentran divididos en dos planos que representarían un lado iluminado del rostro y otro de sombra, creando también un contraste cromático y una representación de volumen o profundidad. Las ropas de los músicos también son planos de color con contornos rectos y angulados. Las manos de los tres músicos son planos contorneados por una delgada línea de color negro y los tres muestran solo una mano (técnicamente, el músico con el saxofón si muestra las dos manos pero la derecha está bastante obstruida e invisibilizada detrás del identificador del festival, por lo que su visualización es bastante difícil y la otra mano llama mucho más la atención).

El piano está compuesto por rectángulos de color blanco con líneas entre ellos que se conectan con las teclas negras que también son rectángulos. La trompeta y el saxofón tienen una construcción similar tanto formal como cromática. La trompeta se compone de dos líneas gruesas que van desde la boca del músico hacia la boca del instrumento, dejando un espacio vacío entre ellas. Los botones del instrumento se representan con líneas. En el caso del saxofón este se compone de un plano que representa todo el cuerpo del instrumento y se conecta con la boca de este. Además, una línea representa lo que sería uno de los muchos tubos con los que cuenta el instrumento real, de igual manera un plano breve representa la parte superior del instrumento y la boquilla de este.

Detrás de los músicos se encuentran unas formas redondas que se conjugan con el fondo (tanto del cartel como se lo que sería el escenario). Estas formas son redondas y se podría conectarlas con el elemento morfológico del punto, el cual también (como en el cartel de la versión anterior) representa o se encuentra en la boca de los instrumentos de viento (en este caso la trompeta y el saxofón) y de manera esporádica como la boca del trompetista. El fondo también se compone de unas planos rectangulares de diferente ancho que ocupan la totalidad de la altura del cartel. Se evidencia también en la parte inferior un plano cuyo contorno asciende y que recuerda a una montaña, posiblemente una representación del volcán Galeras.

A diferencia del cartel de la versión anterior, en este se presenta un uso menor de las texturas. En lo correspondiente a músicos, instrumentos y las formas detrás de los músicos, estas son planas, sin textura. El fondo como tal, posee una textura que le da un carácter y lo diferencia sin llegar a ser esta identificable con algún referente real. Es de notar la textura que ocupa la parte inferior derecha, que se compone de una amplia sucesión de cuadrados difuminados casi a manera de tejido y que se posiciona sobre la montaña y detrás de los bloques de texto en la

parte inferior. Esta se convierte en un elemento diferenciador de esta zona con el resto del cartel y las direcciones que crean la sucesión de cuadrados sugieren que esta se extiende más allá del espacio de la imagen.
De manera correspondiente al cartel de la versión anterior, las formas usadas para representar a los músicos e instrumentos son simplificadas y en este caso de naturaleza geométrica, salvaguardando los rasgos esenciales que permiten la clara identificación de lo representado. Puede identificarse una mayor fidelidad al referente real en el piano y el saxofón; una mayor abstracción en la trompeta y en los músicos y también puede identificarse los círculos detrás de los músicos como el final de los halos de luz de las luces de escenario. Estos presentan una interacción entre ellos de manera que en el lado derecho del cartel los círculos se contienen el uno al otro y en lado izquierdo se intersecan varios de ellos con tonalidades diferentes.

El elemento lumínico (y, por ende, también cromático) juega un papel muy importante dándole carácter a los personajes y al amplio campo del fondo. Los personajes se ubican en el espacio de manera estable apoyados por el efecto de la luz en sus rostros. Es de especial atención como el pianista (quien encabeza la dirección de lectura, siendo un punto focal de la imagen), a pesar de que su lado iluminado no corresponde con el de los otros músicos, se encuentra ubicado justo en uno de los rectángulo del fondo de tono más oscuro y también este lado menos iluminado de su rostro se corresponde en tono cromático con una sección del círculo intersecado se asemeja a una espiral y avanza hacia la derecha. Esto crea una conexión entre este personaje, el fondo y los círculos que, como se verá más adelante, crean una dirección visual que apoya la lectura.

Dinámicos

Este cartel sigue siendo imagen fija y aislada. Se encuentra un movimiento que se corresponde con el orden de lectura normativo (izquierda-derecha y arriba-abajo) que comienza con un punto focal en la cabeza del músico pianista (que

Figura 31

Esquema de direcciones del cartel de Pastojazz 2013.



Creación propia.

también llama la atención por el plano de color que representa el lado iluminado del rostro) y que se conecta con una forma de espiral que lleva hacia el lado superior izquierdo (donde un recuadro enmarca el texto que comunica la fecha en que se llevará a cabo el evento) y luego desciende directamente hacia la parte del identificador del festival cuyo orden de lectura baja hasta el año, el lugar del evento e información extra de este ya en la parte inferior; casi dejando por fuera de este orden de lectura al resto de los músicos. Sin embargo, este espiral inicial (que, debe anotarse, no es un espiral sino un producto de la intersección de los ya mencionados círculos) está lo suficientemente difuminado con el fondo como para no convertir este orden de lectura en una obligación, dejando la oportunidad de que este descienda por la parte que ocupan los músicos.

En este sentido se destaca la configuración triangular de los tres músicos que se configura como el elemento más destacado en esta parte superior y que incluso sugiere una punta de flecha para la línea formada por los espirales. Esta configuración triangular es bastante estable y no tiene una dirección dominante, pudiendo pasarse del pianista igualmente al saxofonista o al trompetista. Al mismo tiempo que ninguna dirección domina, esta lectura pareciera quedarse encerrada en dicho triangulo, casi llamando más la atención que el mismo identificador del festival y el resto de la información.

La ya mencionada dirección de lectura apoyada por la línea formada por los espirales tiene una clara continuación en el contorno de la montaña y forma una sola dirección desde la parte superior hacia la parte inferior.

En cuanto al ritmo, no existe una clara sugerencia de secuencialidad entre elementos sino unos valores estables y equivalentes que no empujan hacia ninguna dirección. Se encuentran retazos con ritmo en elementos como los círculos del fondo que se suceden en un orden cromático de luz (de más claro a más oscuro) y también específicamente en el cuerpo del saxofonista cuyo saco tiene tres planos que se suceden lumínicamente.

Pueden identificarse seis rectángulos que ocupan el fondo, de distinto ancho pero igual altura, cuya ubicación forma un secuencialidad y por tanto una forma de ritmo que afecta toda la imagen y se resumen en la diferencia cromática y de ancho entre estos. Aunque ocupa toda la imagen no afecta su lectura ni su equilibrio.
El formato en esta versión difiere de la anterior y se ocupa en uno mucho más normativo y cercano a la proporción ideal de 1:1,16 (aurea) lo que proporciona un espacio más ambiguo que el anterior dando oportunidad de crear diferentes direcciones dentro de sí.

Equilibrio

Los cuatro cuadrantes en este cartel están ocupados de manera equitativa, igualmente si se asume como dos mitades. Los pesos visuales se contrarrestan y no permiten que uno domine sobre el otro. El lado derecho que cuenta con el saxofonista y el bloque del identificador visual

del festival y la información del evento tiene un peso muy similar al del izquierdo ocupado por dos músicos y el bloque de texto que informa los países invitados al festival. Notablemente, el cuadrante de mayor estabilidad es ocupado por el mencionado bloque de países invitados así como por la montaña; y el de menor estabilidad es ocupado por el saxofonista, la espiral que sugiere dirección y el recuadro y bloque de la fecha del evento. Ambos no solo se equilibran entre si sino que se conectan por esta dirección de lectura ya mencionada lo que les confiere un sentido de unidad.

En este sentido es una imagen bastante estable, sus piezas se ubican seguras en sus posiciones y existe un movimiento mínimo apoyado en la lectura. Sin embargo, cabe recalcar el movimiento propio del personaje del saxofonista, cuya forma se encuentra ligeramente inclinada hacia la izquierda por lo que adquiere esa ligera inestabilidad al alejarse de una orientación perfectamente vertical como los demás personajes. Además, su instrumento que es el de forma más orgánica de todos, se conjuga con esa ligera inclinación añadiendo a la poca dinamicidad de los personajes.

El recuadro que enmarca al identificador visual rompe el espacio cerrado de la escena del cartel, al sugerir que solo está limitado por el lado izquierdo y que se extiende por su lado derecho más allá del espacio plástico, ubicándose sobre el resto de elementos como si viniera desde fuera de la escena.

Segundo nivel

Se encuentra una relación de subordinación, entendible desde el hecho de que las formas circulares y orgánicas que acompañan a los músicos adoptan un claro sentido de representación de un aspecto de la música (también posiblemente de una interpretación de las cualidades generales del género del jazz) al estar precisamente en estrecha relación con los músicos.
El grupo de los músicos y sus instrumentos develan un claro sentido de un escenario y este sentido fuerza la interpretación de las formas acompañantes hacia un sentido musical e incluso como representaciones de los sonidos producidos por los instrumentos. Si se encontraran las formas solas, podrían vagamente interpretarse como música o sonido debido a su naturaleza abstracta y orgánica. Pero debido al peso y concreción conceptual de los músicos, estas se ciñen a una interpretación cercana a lo representado por los músicos y por ende se subordinan a este sentido.
De igual manera, este sentido se concreta en una relación de superposición en la que priman los músicos sobre las formas acompañantes no solo en el espacio físico sino en el conceptual.

Tercer nivel

Elementos simbólicos

Los músicos representan directamente a los músicos estereotípicos del jazz (un pianista,

un saxofonista y un trompetista). Las formas del fondo pueden representar la música en su manera más fluida y orgánica, así como contrastante y siempre presente (en tanto ocupan una gran parte del fondo).

La forma en la parte inferior puede representar el volcán Galeras y por ende la ubicación del festival PastoJazz en la ciudad de Pasto.

Intención

El cartel representa a los músicos interpretando, aunque los ubica en un fondo abstracto que puede ser la música misma y cercanos a una montaña que puede representar la ciudad, aunque los muestra por encima de ella. En síntesis, muestra a las figuras típicas asociadas al jazz.

En tanto al estilo usado, los músicos recuerdan lejanamente al cubismo, por lo que puede hacerse esa asociación cultural entre este estilo (tanto el estilo formal y artístico como el estilo de vida de sus artistas más representativos) y el género del jazz.

IV Versión año 2014

Ficha de recolección

Nombre del cartel

Festival Pastojazz "Músicas del mundo" año 2014, IV versión

Fecha en que anunció el evento

Agosto 19 a septiembre 15 de 2014

Medio o material

Impreso y digital

Contexto

En esta versión el festival se realizó nuevamente en el Teatro Imperial.

El homenajeado de esta versión fue el maestro Luis "Noro" Bastidas, un talentoso pianista de la región con una amplia carrera nacional.

Entre los músicos invitado destacó la presentación de Ester Rada, originaria de Israel y su agrupación. De igual manera la presencia de agrupaciones locales con All the biches y Acid Yesit, ambas que se caracterizan por la presencia de la experimentación en su obra musical.



Primer nivel

Lectura de elementos

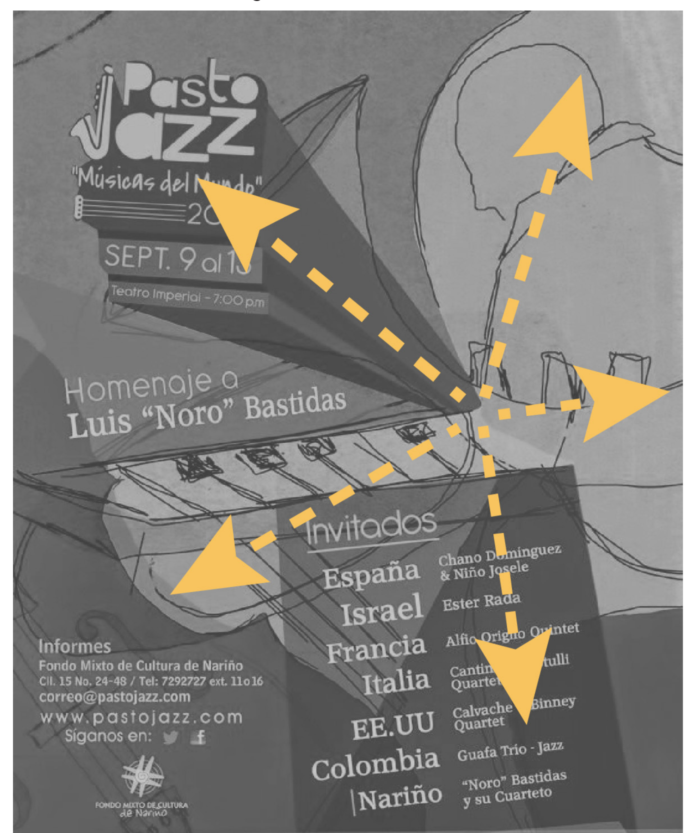
Morfológicos/figurativos

En este cartel se hace un amplio uso de la línea para los personajes e instrumentos que son, a primera vista, de carácter cercano al dibujo o ilustración. Los planos de color acompañan cada espacio ocupado por los personajes y es notorio como se ubican casi perfectamente con los cuadrantes del espacio.

Más notoriamente se representa a una persona de perfil que puede identificarse con un músico aunque no se asocia solo a un instrumento, está conectado a un punto de fuga por el que se conectan el resto de instrumentos y también los planos que forman una figura que impulsa el identificador del festival hacia el cuadrante superior izquierdo.

Figura 32

Esquema desde el punto de fuga en el cartel de Pastojazz 2014.



Creación propia.

Se encuentra también parte del teclado de un piano y una sección de un contrabajo, así como la boca de una trompeta, todos conectados al punto de fuga ya mencionado.

El uso del punto es notable en tanto se usa de manera compositiva sin estar este presente físicamente. Se lo encuentra poderosamente en el punto de fuga en el que confluye la forma de apoyo del identificador visual y 3 de los 4 planos, haciendo las veces no solo de punto de fuga sino también punto focal y además dándole una forma determinada a la lectura y a la dirección visual.

El personaje del músico está definido nada más que en contorno, siendo lo delimitado por esta línea del mismo color que el plano del fondo. Es notable la relación entre la trompeta, cuyo cuerpo se curva por delante del músico y se extiende más allá del espacio de la imagen y su boca se relaciona con la forma de soporte del identificador visual como si esta saliera o entrara a la boca del instrumento. El teclado del piano comparte el carácter errático de la línea de los personajes ya mencionados, pero en este es mucho más notable dicha característica. De igual manera se extiende hacia el punto de fuga donde se corta perdiéndose bajo la trompeta y el músico. Detrás del piano se encuentra un contrabajo de línea menos errática y con menos movimiento que, si bien no se desplaza hacia el punto de fuga si participa del movimiento

general al estar ubicado en el mismo plano que el piano aunque este sea de color diferente. En este último es notorio también como su forma general está inclinada hacia la izquierda y se extiende fuera del espacio, esto junto a la inclinación del piano hacen esta zona especialmente llena de movimiento y dinámica.
La forma que soporta al identificador del festival ofrece un amplio contraste con el resto de personajes al encontrarse compuesta de una serie de planos sin línea de contorno y sin textura que forma un volumen a manera de prisma que se extiende hacia o desde el punto de fuga.

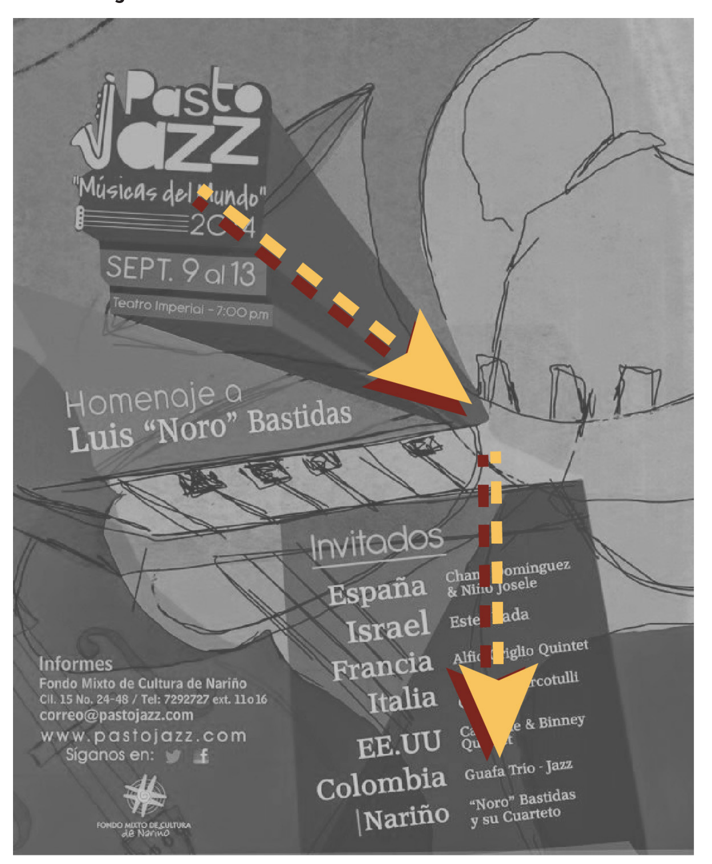
Si bien este cartel hace menor uso de la textura como superficie, se debe mencionar como la línea y su carácter errático y movido que ya se mencionó, componen un factor textural que juega incluso un papel cercano a la sinestesia de la vibración que produce el sonido.
Aparte de esto se encuentra una textura de fondo que se nota especialmente en el cuadrante superior izquierdo y se nota menos en la parte inferior del cartel.
Otro aspecto en cuanto a las formas que cabe mencionar, es el cambio en esta versión de la letra J en el identificador visual por la forma simplificado de un saxofón hibridada con la de la letra. Así mismo se añade una simplificación de las cuerdas de un bajo eléctrico como apoyo del identificador y que acompañan el año del festival.

Dinámicos

Este es uno de los carteles con mayor tensión, podría incluso acercarse al movimiento de una imagen secuencializada (aquella que, a pesar de ser aislada, cuenta con un amplio movimiento y dinámica generados a partir de las relaciones plásticas).
El punto de partida de la lectura se encuentra dentro de lo normativo, en el lado superior izquierdo, pero la dirección que genera es vehiculada a través del identificador visual y la forma que lo soporta y lo lleva hacia el punto de fuga desde el cual la imagen explota hacia los planos con el músico y los instrumentos incluso llevándola hacia detrás del identificador

Figura 33

Esquema de direcciones del cartel de Pastojazz 2014.



Creación propia.

y de vuelta hacia el cuadrante superior derecho. Luego de esta explosión, queda seguir el recorrido visual hacia la parte inferior derecha donde se ubica un recuadro que contiene el texto que comunica los países y músicos invitados al festival. Casi fuera de esta dirección de lectura queda el resto de información del festival ubicado en la zona inferior derecha.

A esta dirección general también se suma la confluencia del bloque de texto, que referencia al músico homenajeado de esta versión, hacia el punto de fuga.

Si bien la dirección normal va desde arriba hacia abajo y los elementos la vehiculan efectivamente, también existe una relación de lectura de vuelta, de abajo hacia arriba, vehiculada a través del ritmo que crean los mismos instrumentos y sus colores en tanto se ubican en una secuencia ordenada no solo en su ubicación (estando el instrumento más pesado en la zona de mayor equilibrio hasta el más liviano en la zona de menor equilibrio) sino también en su relación dentro de la misma construcción de una pieza musical de cuarteto de jazz.

Dicha construcción se compone de una base interpretada por el contrabajo (idealmente la base se completa con la percusión, que aquí no está presente) sobre la que se basan los demás instrumentos. En seguida (y también correspondiéndose en orden de peso o volumen) se encuentra el piano que se ajusta e incluso hace parte de la base (incluso puede reemplazar al contrabajo en pasajes donde este deja de interpretar una base y pasa a interpretar un solo) pero también se desprende de esta y pasa a interpretar partes solistas. Por encima de ellos se encuentra la trompeta (y muchos otros instrumentos de viento y metales o de cuerda pulsada) que generalmente interpreta melodías y solos.

Esta misma construcción se ve reflejada en la configuración, el orden y disposición de estos elementos en el cartel y que además se conjugan a través del punto de fuga como, precisamente, instrumentos que el músico interpreta. Es notorio como se configura este significado a través de elementos icónicos y de relaciones de composición en esta imagen.

La sucesión de estos instrumentos, en el orden especifico en que se dan (tanto de abajo a arriba como de arriba abajo) se apoya también en el contraste cromático que los diferencia y también los relaciona a uno de los planos que dividen la imagen. Se crea un ritmo y una dirección en la secuencia que crean desde el color más oscuro y presente en la parte inferior del cartel (la más estable) hacia uno más cálido y finalmente uno más leve y claro (aunque no en la parte más inestable, sino en la zona superior izquierda). También es posible identificar esta secuencia de elemento más pesado/fuerte hacia más liviano precisamente en ese orden de sucesión con que se encuentran dispuestos.

Equilibrio

Es notable la diferenciación que se hace desde lo cromático y los planos del espacio, y que se

corresponde con los cuadrantes de la imagen.
Se encuentran elementos que desestabilizan el equilibrio como la inclinación u oblicuidad de muchas de las formas (alejándose de la estabilidad de una posición horizontal o vertical), los diferentes elementos que poseen una clara dirección que los hace confluir al punto de fuga y el movimiento en general que comunican estos elementos.
Sin embargo, en lo que respecta al balance de este equilibrio, es notable como se compensan los elementos más pesados, de mayor tamaño y fuerza en la línea pero limitados (y recortados) por el cuadrante inferior derecho (de mayor estabilidad) con aquellos de color más brillante y más livianos pero limitados a un plano de menor tamaño en la zona superior derecha (de mayor inestabilidad), generándose una compensación entre ambos. También se encuentra un relación similar en la línea que compone el piano, siendo esta de carácter dinámico y errático (lo que le conferiría un poder de tensión y movimiento) pero se ubica en la parte central tendiendo hacia la inferior izquierda (aunque sin cancelar el movimiento hacia el punto de fuga) que contrarresta esta característica.

En general es un cartel que equilibra sus pesos visuales de manera eficiente, de tal modo que el equilibrio es estable y no ambiguo pero sin cancelar las claras direcciones que crea y que hacen esta composición destacable.

Segundo nivel

Puede encontrarse en la estructura que soporta el identificador visual y en su superposición sobre la trompeta una relación de coordinación.

Como ya se estableció, debido a su ubicación en relación directa con el punto de fuga, dicha estructura es vehículo de dos direcciones tanto de ida hacia el punto de fuga como desde este punto hacia arriba a la izquierda. En relación a esta última, se conjuga de manera simultánea con la trompeta, cuya forma es deformada desde el instrumento referente y que se curva hacia arriba encontrándose una sinergia entre estos dos movimientos.

En este sentido, la marcada diferencia entre la forma soportante y el resto de elementos hace posible identificarla o asociarla con una forma arquitectónica y por ende, teniendo en cuenta lo establecido por los demás carteles, como una representación de la ciudad o al menos de lo arquitectónico, de esta manera adquiere ya un concepto. Por su parte, el concepto de la trompeta es claro: una representación de la música y, más específicamente, de un instrumento solista debido a cómo se ha deformado y al carácter vibrante de su línea.

Se conjugan entonces simultáneamente ambos conceptos y su relación se refuerza pasando por las direcciones que estos conforman en el espacio, coexistiendo en simultaneidad

Tercer nivel

Elementos simbólicos

El músico y los instrumentos son de nuevo los estereotípicos del jazz, que convergen para darle impulso al festival (al salir el logo desde el punto

de convergencia). La variada paleta cromática también apunta hacia la diversidad de la música que se presentará en el evento. La línea y el estilo de sketch también cumplen un papel en relación al carácter libre y de improvisación del jazz.

Además se encuentra un pequeño elemento que aparece en este cartel por primera vez y que irá cambiando en las siguientes versiones: a la identidad del festival la complementa una representación de las cuerdas de un bajo con un micrófono que se complementa con el año del festival.

Intención

El cartel establece a través del punto de convergencia una narrativa en la que el musico y los instrumentos van hacia este punto y de este sale la identidad del jazz. Es una relación simple que representa de manera dinámica lo que compone al festival.

V Versión año 2015

Ficha de recolección

Nombre del cartel
Festival Pastojazz "Músicas del mundo" año 2015, V versión

Fecha en que anunció el evento
Julio 31 a septiembre 25 de 2015

Medio o material
Impreso y digital

Contexto
En esta versión el festival se realizó en el Teatro Javeriano, que se convertirá en escenario regular del jazz.



Esta ocasión se promovió un gran numero de talleres asociados al jazz tanto del ámbito musical para publico especializado como de la historia del jazz para un publico más amplio. Se desarrolló un amplio númeo de estos desde temas como la iluminación profesional, talleres de guitarra y percusión hasta historia del jazz y el jazz latino e historia de los instrumentos en el género, así como las audiciones comentadas por Juan Carlos Garay.

Contó con una gran presencia de agrupaciones nacionales, contandose 5 de los 10 grupos que se presentaron.

Cabe anotar que si bien el cartel no anuncia un homenajeado en específico, sí hubo un homenaje al maestro Yeimy Argotti en esta versión.

Primer nivel

Lectura de elementos

Morfológicos/figurativos

Se identifica un reducido número de elementos con respecto a los carteles anteriores, teniendo específicamente un músico que interpreta el contrabajo o chelo (el tamaño no es claro ya que la imagen se recorta), el identificador del festival, elementos referentes a la ciudad (específicamente el edificio Agualongo y el arco de la Plaza del Carnaval y una serie de rectángulos en la parte inferior que son un elemento que se viene referenciando desde el cartel de la versión anterior y que referencian las teclas de un piano.

Es necesario también nombrar el primordial espacio que ocupa el texto en este cartel, ocupando la mitad inferior del mismo y ocupando más espacio que el personaje y el identificador. Puede comenzar a concluirse de este hecho que este cartel opta más por hacer primordial el texto y, sin tener este alguna característica especial o diferenciadora en términos visuales, opta más por el mensaje verbal, que es central al texto, que por comunicar algo diferente desde lo plástico.

La construcción del músico resalta por el hecho de estar constituido enteramente por planos (entre triángulos y trapecios). Estos configuran la forma del músico y adquieren diferentes tamaños y valores cromáticos para construir los detalles del personaje logrando un efecto cercano al realismo pero con un carácter diferente.

Esta misma construcción a partir de planos se encuentra poblando el fondo del cartel, diferenciándose en que estos planos son de mayor tamaño y de un color diferente. También se encuentra la diferencia cromática entre ellos que, al ubicarse en la inmediatez unos de otros, dan el efecto de una superficie irregular con partes más y menos iluminadas.

En cuanto al instrumento, este no está compuesto de planos, sino que es bastante cercano al referente real y su composición es más cercana a la ilustración.

El identificador visual del festival mantiene su forma desde la versión anterior así como la incorporación del hibrido entre saxofón y la letra jota. En este caso, en la parte inferior incorpora tres elementos que se suceden y representan los botones de una trompeta (o un metal similar) y apoya el año del festival.

A la izquierda del músico y, debido al color muy similar al fondo se puede decir que haciendo parte de este, se encuentra una representación del edificio Agualongo en el centro de la ciudad de Pasto, que se conforma de un plano de color con varios cuadrados sobre este que representan las ventanas del edificio, así como un plano grande en su parte izquierda. Junto a este se representa la forma esencial del arco de la Plaza del Carnaval, siendo estos dos elementos una forma de referenciar a la ciudad.

Encabezando la sección de países invitados, el texto que encabeza se encuentra ubicado justamente en el centro geométrico del cartel.

En esta posición recibirá la dirección de lectura que proviene del contrabajo y la distribuye hacia el bloque de músicos y países invitados.
Tras el bloque de texto principal, que describe los países y músicos invitados, se encuentra un serie de puntos y líneas que se suceden como una conexión y habitan este espacio dándole un contraste diferencial del resto del fondo. Estos se configuran como contornos de los planos triangulares ya mencionados, de manera que partieran de las líneas y vértices de estos.

Dinámicos

Existe un atisbo de tensión en la inclinación del músico y su instrumento, esa oblicuidad les confiere una dinámica que, aunque no muy prominente, se ubica de manera que se conecta con la dirección de lectura normativa que pasa por el personaje viniendo desde el identificador visual y hacia el bloque de texto en la parte inferior.

Figura 34

Esquema de direcciones del cartel de Pastojazz 2015.



Creación propia.

Aunque podría decirse que existe una secuencialidad en los planos que componen al personaje, debido al gran número de estos y a que no es descifrable un orden de tamaño o luz (cromático) podrían identificarse como una sucesión de elementos sin una dirección especifica al igual que sucede con los planos del fondo.

Equilibrio

El personaje se encuentra en el cuadrante superior izquierdo, el de menor estabilidad, por lo que se configura en el centro de atención y foco, poseyendo un peso visual mayor que el del identificador visual y el bloque de textos. Debido al reducido número de elementos, el personaje toma prominencia y utiliza este mayor peso visual para configurar la dirección de lectura a través de las propias direcciones que configura, específicamente, la inclinación del cuerpo y el rostro y la dirección del instrumento (que además se apoyan en la dirección de lectura normativa).

Como se había mencionado anteriormente, la mirada puede ser un instrumento de vehiculación de una dirección muy efectivo, sin embargo, en este caso el músico tiene los ojos cerrados obstruyendo esa posibilidad de

dirección pero siendo fiel a la representación de un músico en medio de su interpretación quién estará sumamente concentrado en su instrumento, tarea en la que ayuda y es natural cerrar los ojos.

Segundo nivel

En este cartel se puede leer una relación de toque debido a la inmediata proximidad del músico y su instrumento con las edificaciones que representan a la ciudad en el fondo. Aunque estos dos elementos se encuentran en estrecho contacto, también debe tenerse en cuenta que, debido al color y saturación de los elementos arquitectónicos estos dan la sensación de encontrarse al fondo del espacio, por lo que la relación de proximidad y toque se daría en términos de la perspectiva desde la que se presenta la imagen. En este caso, el contacto de los elementos solo da cuenta de su relación de proximidad, sin afectar el reconocimiento o concepto de ninguno.

Se encuentra también una sustracción en el recurrente elemento de la simplificación de un instrumento acompañando al identificador visual. En este caso se trata de tres botones de una trompeta, cuya presencia es más que suficiente para evocar la totalidad del instrumento que también es conceptualmente relacionado con el género.

Tercer nivel

Elementos simbólicos

El músico ejecuta un instrumento que, si bien es fundamental, es menos representativo que otros (como el piano y el saxofón). La ciudad donde se da el festival está representada por una edificación, el monumento del arco de la Plaza del Carnaval y las montañas.

Se encuentran además los elementos de las líneas unidas con puntos que pudieran representar conexión entre datos. Al estar ubicadas detrás de los invitados y sus países de procedencia, parecen representar una conexión entre estos y el festival.

Mas abajo puede verse unas barras que van decreciendo en tamaño y se asemejan a las barras de los gráficos de barras que representan datos e información generalmente de tipo estadístico.

Intención

En este caso el cartel establece una relación simple de la música representada a través de un musico ejecutando su instrumento (cabe mencionar de nuevo que es uno menos representativo que el piano o el saxo) mientras la ciudad (escenario del festival) está de fondo.

Cabe mencionar también que la ciudad se confunde con el resto del fondo pues son muy cercanos cromáticamente, además de ocupar un espacio mucho menos significativo; casi como si fuera muy secundaria o irrelevante.

VI Versión año 2016

Ficha de recolección

Nombre del cartel

Festival Pastojazz "Músicas del mundo" año 2016, VI versión

Fecha en que anunció el evento

Julio 1 a septiembre 22 de 2016

Medio o material

Impreso y digital

Contexto

El homenajeado de esta versión fue Tico Pierhagen, un talentoso pianista con una carrera internacional quien, aunque su nombre no pareciera indicarlo, tiene sus raices en la región.

De nuevo destacó el componente pedagógico del género y talleres especializados en instrumentos, siendo en esta ocasión los mismos músicos invitados quienes realizaron gran parte de estos talleres, volviéndose de calidad internacional.

Por parte de la región, fueron seleccionadas por audiciones las agrupaciones Nie Dam Sie y John Gómez Cuarteto, así como invitada la agrupacion de la Red de Escuales de Formación Musical.



Primer nivel

Lectura de elementos

Morfológicos/figurativos

De entrada debe mencionarse la cualidad diferenciadora de este cartel con respecto a los anteriores, este no representa ningún personaje humano sino que opta por una composición con varios instrumentos típicos del jazz.

Así mismo los instrumentos no se representan con un alto nivel de iconicidad, sino que representan aspectos claves de los mismos con una libertad en la forma para poder conjugarlos en la composición.

Esencialmente el cartel se compone de planos geométricos y se destaca un uso limitado del color (2 colores, 3 tonalidades de cada uno).

El elemento que más destaca es el piano que no se representa como un solo objeto sino que compone a partir de varias formas rectangulares que conforman las teclas del instrumento. El piano no existe como tal sino que la sucesión de estas formas y su configuración especifica hace que se cree la imagen del piano a partir de la sucesión de estas.

Se destaca que los espacios entre lo que serían las teclas blancas y su directa conexión con lo que serían las teclas negras se crea a partir del espacio negativo entre las teclas y a su vez se conecta directamente con un plano más grande que podría asumirse como el fondo (y, a su vez, como el cuerpo del piano) ya que existe una forma de color más claro que ocupa mayor prominencia que este plano.

El uso del punto se encuentra en diferentes zonas, ubicándose como única población del cuerpo del piano, tras un bloque de texto que contiene los países invitados y en la zona inferior izquierda conteniendo los logos de las redes sociales en las que se encuentra el festival.
Poblando la mayor porción del cartel se encuentra una forma de hoja de curvas muy exactas de color amarillo que da cabida al identificador del festival, al texto del homenajeado de esta versión y al texto de los países invitados. Así como el plano en el que se encuentran las teclas del piano puede entenderse como el cuerpo del instrumento, esta forma y, más específicamente, su línea de contorno en la parte inferior, puede entenderse como la curva delimitadora del cuerpo del piano (siendo similar a como es un piano de cola en la realidad).

El plano del piano se extiende hasta dentro de esta forma central y sirve como recuadro del texto de países invitados. Dentro de esta da cabida a otro plano rectangular que se ajusta al contorno de la forma central y cuyo color parece la combinación o sustracción del color más oscuro con el más claro. Sobre este se encuentra otra forma de color más oscuro que el color de la forma central y que actúa como un plano de sombra y a su vez como recuadro del texto del homenajeado. Dentro de este último se encuentra un rectángulo que se conecta exactamente con el rectángulo de sustracción anterior, y el color de este se asemeja también a la adición del color del fondo, de la forma central

y del plano de sombra.

Al respecto del identificador visual del festival, a diferencia de los carteles anteriores, en este caso no está contenido en una forma específica cuyos contornos sean cercanos o inmediatos al identificador, sino que se encuentra libre dentro de la forma central con un espacio más amplio. Su color ha cambiado en pro del color del fondo del cartel. Mantiene el hibrido de saxofón y jota y, en este caso, vuelve a hacer uso de la simplificación de un bajo posiblemente eléctrico como en la versión del 2014.

Partiendo del rectángulo que encierra el texto de países invitados, se encuentran tres formas similares a rectángulos que, si se leen junto a dicho rectángulo se podrían identificar como una forma simplificada de una trompeta, instrumento típico del jazz.

Dinámicos

La posible tensión que podrían crear los contorno de la forma central amarilla, que tienden a la oblicuidad y apuntan hacia una dirección especifica casi como llamados por un punto de fuga o gravedad, se balancea casi completamente con la dirección del resto de elementos que se ubican perfectamente verticales u horizontales y estables, aun así, resulta en un movimiento general levemente desequilibrado hacia la derecha sin llegar a ser definitorio.

Este movimiento se contrarresta también por el plano rectangular que ocupa la totalidad de la altura del cartel por el sector izquierdo y que puede leerse como un eje (casi como una columna) que soporta el movimiento de la figura central, la cual también puede entenderse como un eje de la lectura. Entre los dos existe una tensión ya que apuntan hacia lados diferentes, uno muy estable y el otro oblicuo, generando ese movimiento general del cartel.

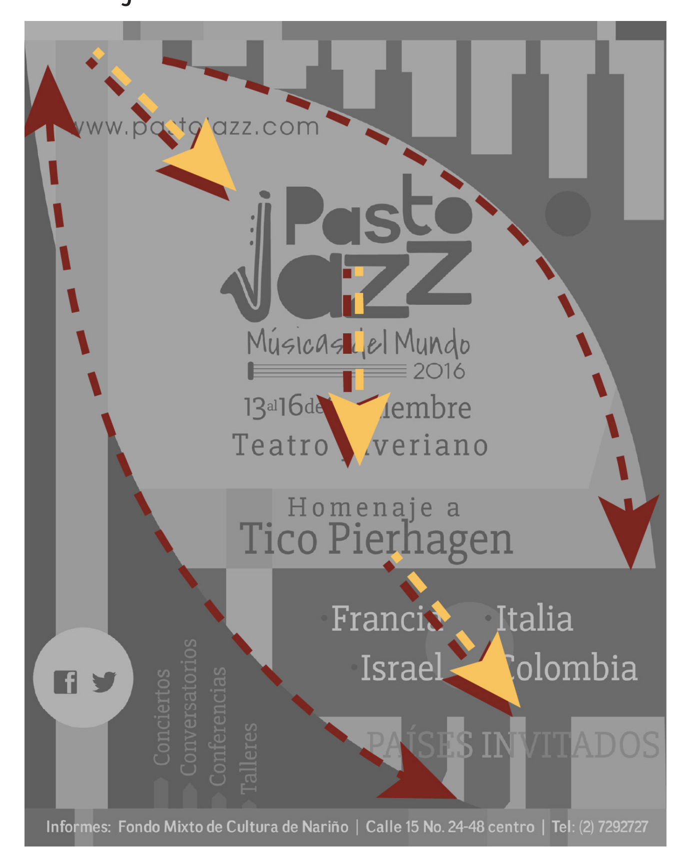
Puede leerse un ritmo creado a partir de la secuencialidad de las formas de las teclas del piano, las cuales se suceden en tamaño de menor a mayor hasta desembocar en el cuerpo del piano. Esta sucesión apoya y es apoyada por la dirección general de lectura que a su vez es apoyada también por la forma del contorno superior de la forma central amarilla. Se crea entonces una fuerte vertiente que dirige la lectura y crea un ritmo en ella para desplazarse hacia el resto del contenido del cartel.

Existe una mezcla de ritmo y movimiento en la manera en que se organizan los bloques de texto inmediatamente debajo del identificador y el texto de lugar y fecha. El punto de origen de estos textos se ajusta a la curva que manda el contorno de la forma central y por ende toman la sensación de aparecer uno luego del otro organizándose en un movimiento que tiende hacia la derecha apoyado también en la exacta diferencia de posición en la que se suceden dichos puntos de origen así como donde terminan estos textos. Esto crea una secuencialidad que, como en la parte superior del cartel, se convierte en ritmo que se apoya en la dirección que crea esta línea de contorno y a su vez se ubica dentro de la dirección general de lectura.

En términos más específicos, la dirección de lectura comienza arriba a la izquierda con el texto de la página web del festival, se desplaza hacia el identificador visual (apoyada por la línea rítmica y descendente (aunque ascendente en tamaño) del piano) baja al texto de fechas y lugar, hacia el homenajeado y comienza a desplazarse hacia la derecha donde se encuentran los países invitados, finalizando en la parte inferior derecha donde un recuadro encierra el texto de mayor información, dirección y teléfono.

Figura 35

Esquema de direcciones del cartel de Pastojazz 2016.



Creación propia.

Equilibrio

Un amplio porcentaje de elementos en este cartel se ubican de manera que ocupan un eje central, justo entre los dos sectores izquierdo y derecho o bien ocupan una parte transversal que se corresponde a la totalidad del ancho del cartel. Tanto el piano como la forma que conforma la trompeta, se ubican de esta última manera, mientras que el identificador visual y los textos de fecha, lugar y homenajeado se ubican de la primera manera.

Con respecto a los demás, los textos de países invitados ocupan el sector inferior derecho, mientras que el plano rectangular de la derecha ocupa toda la altura del cartel. En la parte inferior izquierda se encuentran los logos de redes sociales y un elemento que se ha repetido desde versiones anteriores que corresponde a una palabras clave para identificar diferentes actividades que se realizarán durante el festival y que se ubican sobre unos planos en forma de flecha.

Si bien el piano ocupa todo el ancho del cartel, como ya se mencionó este posee un ritmo en su secuencialidad de tamaño, siendo este mayor en la parte derecha del mismo. Igualmente el color del fondo en la parte izquierda es más oscuro que el del cuerpo del piano en la parte derecha lo que genera que este último sea más prominente por su diferencia de valor lumínico. Esto aunado a la posición del texto de países invitados, genera que exista mayor población de elementos en las

zonas menos estables del cartel, lo que genera tanto un mayor peso visual en estas partes, así como una dominancia que se conjuga con la dirección de lectura, apoyando su inclinación hacia este sector.

Sin embargo esta tendencia hacia el lado derecho no genera un total desbalance, ya que existe la forma rectangular en el lado izquierdo que funciona como un eje que balancea este equilibrio sin cancelar por completo la dirección que inclinan los pesos visuales.

Es destacable como la dirección visual en este cartel rompe con la dirección normativa, que normalmente iría de izquierda a derecha y de arriba abajo, dándose en este caso que vaya de la parte superior izquierda directamente en diagonal hacia la parte inferior derecha obviando el resto de sectores. Igualmente se entiende esta dirección como contraria a una dirección que fuera desde abajo a la izquierda hacia arriba a la derecha que pudiera dar a entender un movimiento de crecimiento, vuelo o despegue e impulso. Por el contrario, la de este cartel comienza en un punto alto y estable hacia un punto que, al estar en el lado derecho es menos estable pero esto se contrarresta al estar este en la parte superior de mayor estabilidad. Cabe anotar entonces que esta es una dirección poco usual e incluso arriesgada debido a la connotación que genera.

Segundo nivel

Se encuentra una relación notable bajo el principio formal de relación entre forma y contraforma. En este caso a partir de los rectángulos amarillos en la parte superior sobre el fondo rojo, se crea o se recrean las teclas de un piano. Se encuentra sustracción también en tanto el instrumento es fácilmente evocable a través de esta síntesis de sus partes. De igual manera, el uso de una breve parte correspondiente a las teclas de una trompeta en la parte inferior derecha evoca la totalidad del instrumento.

Cabe encontrarse también el uso de repetición, en este caso de los instrumentos que representan la música. La forma principal de la trompeta se encuentra repetida inmediatamente después, reforzando el reconocimiento de la forma; así como la curva que corresponde al cuerpo del piano se repite como contorno de la forma central de color amarillo evocando la presencia de nuevo del instrumento.

Por último la sustracción se presenta en la simplificación de un instrumento acompañando la identidad visual del festival, en este caso las cuerdas de un bajo eléctrico, que evocan al instrumento conceptualmente pertinente al género.

Tercer nivel

Elementos simbólicos

Se representa un piano que es un instrumento icónico del jazz. El piano está separado entre teclado y cuerpo, dándole un juego de reorganización de las partes de algo dado lo que puede asociarse con el carácter del género. Algunas formas se repiten como los rectángulos del teclado y la curvatura del cuerpo.

Intención

En este caso se representa un piano que a su vez representa al género del jazz. La forma en que se lo presenta, con sus partes reorganizadas o desunidas se acerca al carácter desafiante del jazz y también a su carácter de improvisación. El cartel cuenta con bastantes figuras geométricas rectangulares y estables, lo que puede no asociarse directamente con el jazz pero sí con la forma física del instrumento.

Se puede hablar de una representación en desorden del piano o de una unión del objeto visto desde distintos ángulos como en el cubismo.

VII Versión año 2017

Ficha de recolección

Nombre del cartel

Festival Pastojazz "Músicas del mundo" año 2017, VII versión

Fecha en que anunció el evento

Agosto 25 a septiembre 17 de 2017

Medio o material

Impreso y digital

Contexto

Esta versión fue de gran emotividad debido a la pérdida de su habitual presentador y amigo Miguel Camacho, quien falleció el mismo año. Fue homenajeado en esta versión como agradecimiento a su colaboración y amistad.

Se realizó también un homenaje a Javier Martínez Maya, quien destaca no solo como músico sino también como productor musical. Se homenajeo no solo su talento sino su gran labor en la produccion de musica de la región y el país.

El componente académico fue también fundamental, contando con varias masterclass impartidas por los invitados internacionales y nacionales, que recorrieron aspectos históricos del jazz y técnicos de los instrumentos.

La representación musical fue por parte de Fatua Trio, un grupo de gran talento y una carrera musical en constante crecimiento.



Primer nivel

Lectura de elementos

Morfológicos/figurativos

El primer aspecto que se debe tratar es el cambio en el tipo de imagen usada para este cartel. Mientras en los anteriores se optó por el uso de ilustración digital, en este se hace uso de fotografía. De entrada esto cambia varios factores para todos los elementos morfológicos. No es posible destacar un aspecto físico del punto, la línea o el plano (más si es posible hacerlo desde lo compositivo) y la imagen naturalmente tendrá alguna textura ya que se trata de un objeto real en un contexto real; esto mismo configura la forma, que será altamente fiel icónicamente a lo que representa (esta imagen se enmarcaría en la clasificación de imagen registrada).

Por esto queda analizar el resto de elementos que pueblan el cartel, en este caso bloques de texto y el identificador visual del festival.

Este identificador mantiene el hibrido entre saxofón y jota y hace uso de la simplificación del mástil de un contrabajo (o también posiblemente un chelo) para apoyar, como se ha hecho en versiones anteriores, el año del festival.

En el centro de la imagen se encuentra un grupo grande de texto, que contiene los países y músicos invitados, la página web del festival y el lugar y fechas del evento. En la parte inferior se encuentran dos bloques de texto que señalan dos homenajeados en esta versión.

Aunque el elemento principal sea representado como fotografía, aun cabe examinarlo. Este es un saxofón, enmarcándose de nuevo en los instrumentos típicos del jazz, y se encuentra recortado por la parte superior e inferior, visibilizándose solo la boca del instrumento y el cuerpo de este con sus botones y tubos. El instrumento pareciera estar estático, sin que nadie lo interprete.

Este revela una textura metálica como es propia del instrumento, que refleja muchas luces adoptando la correspondiente forma de este instrumento e incluso algún tipo de desgaste en la parte derecha del exterior de la boca. Este tipo de textura real le da un nivel más profundo que la que se logra en los carteles anteriores donde este nivel de detalle no se revela y posiblemente sería contraproducente imitarlo.

Es notable como la boca del instrumento se convierte en un plano que alberga los textos de homenajeados, enmarcándolos de manera precisa y resaltándolos.

Así mismo alcanza a verse una superficie metálica (posiblemente de otro instrumento) que aunque no es posible reconocer a qué pertenece, esta acompaña al saxofón y lo contextualiza en un escenario. Sin embargo, esta contextualización se revela más exactamente debido a la naturaleza del fondo, que está poblado por lo que podría ser luces difuminadas (o fuera del foco, tratándose del lente de una cámara) que comunican esa sensación de un escenario donde se interpreta música. Incluso, la característica de la luz que comunica este fondo

(una luz tenue, de color cálido, posiblemente un espacio íntimo, cerrado y expresivo, propio de la idealización del jazz) completa este contexto.

Por último se debe notar que, aunque se trate de un escenario, no existe ningún interprete visible en la imagen.

Por otro lado, debe notarse que en la parte central un recuadro enmarca los textos de países invitados, página web del festival y fecha y lugar el evento. Este funciona como un diferenciador para mejor lectura del texto sobre el fondo de la imagen y, al mismo tiempo, aporta una textura que acentúa la división del espacio.
En este sentido, este cartel es el que cuenta con menos elementos, siendo la naturaleza de estos también limitada.

Dinámicos

En este cartel no se encuentran elementos que comuniquen tensión y por ende movimiento en una imagen fija (como serían las formas oblicuas alejándose de ejes estables horizontales o verticales, el contraste cromático, sinestesias, alejamiento de un esquema visual simple (hacia uno más complejo) o proporciones diferentes); lo presente se encuentra estable en su dirección y forma, los colores armonizan entre sí y no hay sinestesias evidentes.
Por esto, puede considerarse que este cartel converge en una sola dirección normativa y resguarda sus direcciones bajo el manto de esta, sin crear movimiento más allá del de la lectura.
En tanto al ritmo, este es también ausente

Figura 36

Esquema de direcciones del cartel de Pastojazz 2017.



Creación propia.

en tanto no se trabajan secuencialidades ni progresiones de algún tipo, de nuevo ayudando en lo estático y firme del cartel.

Equilibrio

Cabe destacar que en este cartel, aunque se puede leer los cuatro cuadrantes que se han venido trabajando en los anteriores; predomina la división y jerarquización del espacio en tercios

acomodados verticalmente. Estos tercios son de igual altura y marcan un orden descendente que viene desde la dirección de lectura, funcionando en conjunto con esta.
Por el número de elementos se puede decir que el tercio más poblado es el central, que no es el más estable pero si uno de los puntos focales en una imagen (más exactamente, el centro geométrico).

De la misma manera el elemento que más llama la atención es la boca del instrumento y su relación con los textos que contiene dentro de sí y a los que da un contexto y un marco. Tanto la presencia de estos como la relación compositiva que tienen confieren a este espacio un mayor peso visual, aunque uno muy estable debido a que la zona inferior es la de mayor estabilidad.
Normativamente, el identificador visual inicia la dirección de lectura en la parte superior, que luego se sucede como ayudada por la gravedad (tanto la real, como la que llama toda la imagen desde la parte inferior).

Debe notarse también que, en el caso de este cartel, si bien es posible la lectura normativa, el identificador visual se encuentra en el centro de la imagen y es apoyado en esta posición por el cuerpo del saxofón que lo respalda como fondo; desde aquí inicia la lectura y esta se desprende hacia abajo por esa misma dirección y baja casi simultáneamente por los dos sectores del tercio central hacía el tercio inferior. Se ha modificado, entonces, si bien mínimamente, el sentido de la dirección de izquierda a derecha por uno dominantemente vertical y simultaneo.

Con respecto al saxofón, debe notarse que este no se encuentra perfectamente centrado sobre el eje vertical, sino que se desvía ligeramente hacia la izquierda. Si se pone atención a esta desviación, esta revelará que el cartel tiene una ligera tendencia hacia dicha dirección, ya que en el tercio central, el lado izquierdo está más poblado que el derecho, por lo que posee mayor peso. Esto genera un ligero desequilibrio que afecta tan solo un poco la lectura propuesta. Sin embargo cabe notar que, debido al obscurecimiento del cuerpo del saxofón en el fondo y tras el recuadro opaco, este desequilibrio no se revela en una primera lectura.

Segundo nivel

Es destacable la simpleza de este cartel que hace solo uso de la fotografía de un instrumento y un concepto muy concreto. Cabe la lectura de un posible escenario en el que este se encuentra entendido desde las formas circulares que rodean al instrumento que son las que se generan al ver una luz a través de un lente estando esta fuera de foco; sin embargo, estas no son un concepto diferente al instrumento sino una extensión del mismo, encontrando una afinidad en la conexión cromática y lumínica del instrumento y el espacio que lo rodea.

Queda la lectura de la simplificación de un instrumento acompañando al identificador visual, en este caso la del mástil de un contrabajo. Debe aclararse que esta no es inequívoca y que la temática del cartel allana las posibles significaciones. Dado que esta simplificación

solo muestra un mástil, cuatro clavijas y una cabeza en espiral estas pueden ser las de cualquier instrumento de cuerda frotada (viola, violín, chelo, contrabajo, etc.) pero es la temática del cartel, el género y la presencia de la palabra "Jazz" que hacen que sea posible entender este elemento como un contrabajo y no, por ejemplo, como un violín.

Tercer nivel

Elementos simbólicos

Se muestra un saxofón que es el instrumento más identificable con el género del jazz.

Intención

El saxofón representa al género del jazz y su composición en el formato de un espacio para resaltar los nombres de los homenajeados de esta versión del festival

VIII Versión año 2018

Ficha de recolección

Nombre del cartel

Festival Pastojazz "Músicas del mundo" año 2018, VIII versión

Fecha en que anunció el evento

Agosto 29 a septiembre 16 de 2018

Medio o material

Impreso y digital

Contexto

El homenajeado de esta versión fue Germán Villarreal, un destacado percusionista, compositor, director y productor músical de origen nariñense que ha recorrido varios países con su carrera musical y mezcla en su obra la musica regional con el jazz. Fue parte del proyecto "La Sinfónica de la Salsa" en Bogotá, que reunió a grandes estrellas del género como Richie Ray y Perico Ortíz.

Se destacó también la participación de Lucio Feuillet quien también es originario de nariño y quien destaca en su obra, como el álbum "Provinciano", la inspiración que le da la región donde vivio su niñez y juventud y lo hace a través de canciones simples que evocan esa raíz.



Primer nivel

Lectura de elementos

Morfológicos/figurativos

En este cartel se marca la vuelta a la ilustración, contando con un mayor número de elementos. Se encuentra entre estos de nuevo la representación de instrumentos como el piano, trompeta y una guitarra acústica (diferente a carteles anteriores y no tan típica del jazz) y la representación del volcán Galeras.

Estos poseen una característica morfológica que los une y es la semejanza con lo circular y la cercanía al punto. Tanto la trompeta como la guitarra se encuentran contenidas en un elemento circular, aunque en el caso de la guitarra esta ocupa la plenitud de este elemento y se convierte este en el cuerpo de la misma mientras que en el caso de la trompeta este es un plano que la enmarca y recorta, como si esta estuviera en un espacio diferente y el circulo actuara como una ventana hacia ese espacio. El volcán es remarcablemente redondeado aunque no deja de ser identificable por esto.

Un sol circular rodea al volcán y puede identificarse otro elemento circular cerca al fondo de la imagen. Con esto existe un total de 5 instancias en las que se usa esta forma y estas pueden relacionarse tanto con el uso del punto como del plano. Al ser decididamente redondas se asemejan indudablemente al punto y funcionan también como contenedores de otras formas. Igualmente marcan unos puntos en la composición y en las direcciones que configuran la imagen en general.

Aunque se mencionó el uso de instrumentos y su relación a un elemento circular, el piano resalta por ser marcadamente breve y diferente en su forma del resto de instrumentos, siendo más simple y de carácter diferente.

Existe también el uso de un personaje a través de la forma de un rostro sobre dos planos rectangulares (que hacen la diferencia lumínica o volumen de un solo rectángulo) que se recortan con el círculo de la guitarra. Este rostro se compone de líneas y emana una expresión seria cercana a lo triste o incluso estoico.

Se hace uso de zonas resaltadas por la luz a manera de planos sobre el cuerpo de la guitarra, el volcán, el sol y en las cejas del rostro.

Se encuentra un bloque de texto que comunica los invitados y sus respectivos países así como uno que aclara el lugar y hora del evento. Este último se encuentra enmarcado por el volcán.

El fondo se compone de dos rectángulos, uno de mayor tamaño que el otro, cuya división la hace una franja de color negro sobre la que se comunica la fecha del evento.

Estos dos planos se destacan por tener una superficie texturada que, a diferencia de los carteles anteriores, no se compone por la imitación de una textura real sino que se compone de un patrón de una sucesión de elementos geométricos y se extiende por la totalidad de la superficie, asemejándose a los

tejidos. Esta textura se compone de una serie de cuadrados girados 45 grados, entre los que se ubican unos segmentos de circulo que se corresponde con los lados de cada uno de los cuatro cuadrados que lo encierran; dentro de este círculo segmentados se encuentran dos cuadrados girados 45 grados.

El uso de esta textura es destacable puesto que confiere un carácter totalmente diferente al cartel, carácter que posiblemente se relacione conceptualmente tanto con el musico homenajeado como con los músicos invitados. Esta textura también se encuentra brevemente dentro de las cejas del rostro del personaje. Esta se ubica dentro de la línea curveada que conforma la ceja (y se asemeja a las aberturas en forma de S de varios instrumentos de cuerda, entre ellos el contrabajo) que se posa sobre los dos planos que le dan volumen a la misma.

En cuanto al identificador visual, este ha cambiado respecto a la versión anterior tanto con una tipografía diferente como con la ausencia de la jota-saxofón. Tampoco está presente la simplificación de un instrumento sino que el año se acomoda de manera vertical al espacio que deja la palabra PASTO ubicada más a la derecha de la palabra JAZZ.

Este presenta una relación cromática que parece desprenderse desde el piano. Este usa solo el color blanco y negro (como son las teclas del instrumento) y estos dos colores son los presentes tanto en el identificador como en el año y la fecha del evento. Esto también crea un contraste diferencial entre el amplio uso del color del resto del cartel y la ausencia de este en esta zona.

En tanto a las formas usadas se opta de nuevo por lo simplificado llamando a los atributos claves que permiten reconocer los referentes sin mayor dificultad. Es remarcable la simplificación del rostro que se construye con unos mínimos atributos, al que inclusive puede añadírsele

Figura 37

Esquema de direcciones del cartel de Pastojazz 2018.



Creación propia.

los círculos (o líneas circulares o contornos de círculos) a manera de aretes.
Debe evidenciarse también cómo el mástil de la guitarra se sugiere, más no se representa físicamente, con la presencia de las cuerdas que rompen el espacio extendiéndose más allá de lo visible.

Dinámicos

El principal elemento tensor es el mástil o las cuerdas de la guitarra. Estas se extienden más allá del espacio visible, rompiendo con ese espacio del cartel que es idealmente cerrado y fijo. Estas aparecen desde la parte superior izquierda, iniciándose con la dirección de lectura normativa. Además, se encuentran inclinadas, entran con un ángulo de 45 grados, inclinación que inherentemente les confiere dinámica.
Sin embargo, esta tensión se equilibra al resumirse la dirección de lectura en la masa de personajes que pueblan el centro-derecha del cartel y por los cuales esta dirección se desplaza hacia el identificador visual y sigue bajando hasta el volcán.

Por otro lado, puede esclarecerse una relación entre los círculos de los instrumentos (también el circulo vacío) y la forma rectangular del rostro. La manera en que estos se posicionan con respecto al rectángulo pareciera indicar que estos se desprenden de este, y cayeran desde su parte superior. Asimilándose como una sola figura, esta tiende a estar inclinada o sugiriendo un desbalance hacia el lado izquierdo que apoyaría la tensión que genera la inclinación de las cuerdas.

Estos círculos también sugieren un ritmo en la manera en que se ubican sucesivamente desde la parte superior del rectángulo y también en el orden de más cercano a más lejano sugiriendo una recreación de profundidad en el cartel. La manera en que se disponen les da un orden claro y musical (en un sentido rítmico) así como una dirección apoyada por esta secuencialidad.

Si bien el ritmo implica la presencia de secuencialidad, también implica la diferencia entre los elementos que hacen parte de la secuencia. Como en la música, se crea ritmo mediante la sucesión o combinación de elementos más fuertes y más débiles (relativamente entre sí) y también de silencios. Por esto, el uso de la textura aunque es una sucesión y extensión de elementos similares, no se identifica con un ritmo puesto que carece del contraste entre unos más fuertes y otros más débiles que indicara una dirección en la sucesión. Por el contrario, son todos equivalentes.

Equilibrio

Aparte de la división en cuadrantes, existe una división del espacio establecida por la franja negra que divide al cartel por el centro, aunque cabe hacer la excepción de leer o asimilar el cartel sin la franja inferior que presenta los logotipos de las diferentes entidades que apoyan el desarrollo del festival; en cuyo caso la franja divide al cartel ya no por la mitad, sino por una sección cercana al tercio (más probablemente en los 3/5). Esta manera de ver la división (que ya implica una jerarquización del espacio) también revela una tendencia hacia la proporción aurea,

pues el formato del cartel en general, que ya se acerca al ratio de 1:1,16, ahora se divide por la línea que marcaría el trazo de una espiral aurea, creando a su vez una nueva sección con estas proporciones susceptible de continuar dicha espiral.

En este sentido es un cartel que, tendiendo a esta proporción, se encuentra armonioso y estable, y, en esta estabilidad, admite un uso del desequilibrio de manera eficiente.
Así, la sección superior es entonces la más poblada y por ende la de mayor peso visual. Este peso se apoya también en la jerarquización por cuadrantes, dándose que una buena parte de estos elementos más pesados, adquieran mayor dinámica e inestabilidad al estar presentes en una zona cercana a la parte superior derecha, aquella de menor estabilidad.

Sin embargo, aunque estos se posan sobre la parte superior del rectángulo del rostro y ocupan esta zona más inestable, no adquieren una inestabilidad innecesaria quizás cercana al sugerir una inminente caída (después de todo, si bien el ubicar un elemento en la zona más inestable lo hace más llamativo y poderoso, lo deja en el lugar más susceptible de ser vulnerable a caerse o sugerir una futura caída).

No adquieren dicha inestabilidad por dos razones: primero, porque el elemento que está más al frente de ellos y por ende del que mayor visibilidad se tiene (los otros dos tienen secciones ocultas) está ubicado de manera segura en el centro y la izquierda con una menor sección en la derecha. Este, al ser el más frontal y visible dirige el movimiento general de esta masa de objetos. Segundo, precisamente porque estos objetos no se leen aislados sino como parte de una sola unidad que atraviesa la mayoría del cartel, compuesta por los círculos, le rectángulo y una base tremendamente estable en el sol y el volcán.

De esta manera, se comunica esa cualidad que recae en los círculos sin que estos sean necesariamente inestables al contar con una unidad que los conecta directamente a la base del cartel, la zona más estable.

Por otra parte, esta unidad o masa de elementos puebla la parte derecha del cartel y por esto ocupa debidamente un peso visual mayor, pues es el elemento principal del cartel y dirige la atención del lector. Pero, debido a su gran tamaño, contiene muchas partes que la conectan directamente con el sector izquierdo por lo que no queda exclusivamente en una zona de menos estabilidad y termina por balancearse con la presencia de elementos en la izquierda como el bloque de texto, el piano y la serie de planos que señalan los textos de las diferentes actividades que se llevan a cabo en el festival, ubicados en la parte superior izquierda del cartel.

Segundo nivel

En una primera instancia, la relación entre la unidad de elementos como elemento principal que puede entenderse como un saxofón visto de frente cuya boca se encontraría justo detrás del volcán presenta una relación de modificación

donde esta parte en específico se modifica de tal manera que puede entenderse también como un gran solo detrás del volcán. En este sentido el concepto del instrumento y la música se transforma en relación a la representación de la ciudad por medio del volcán de y del sol que siempre se oculta detrás de este (el volcán se encuentra al occidente de la ciudad haciendo que desde la perspectiva de la mayoría de la ciudad el sol se oculte tras el volcán al final del día).

Se encuentra también una repetición de elementos circulares que en una versión anterior (2013) ya se habían usado como una asociación con la interpretación de la música y el jazz.

Existe también sustracción en la representación de los instrumentos, solo una parte de la trompeta, de la guitarra y el saxofón. Estos entonces evocan los instrumentos.

La sustracción también se encuentra en la representación del piano. Esta es análoga a las presentes en anteriores carteles, donde la simplificación de un instrumento acompaña al identificador visual del festival. En este caso aunque la simplificación es de un estilo gráfico completamente diferente también lo es el identificador visual y se mantiene un estrecho contacto, tanto que puede entenderse los colores del identificador como provenientes de los del piano.

En este sentido no es solo una sustracción sino que el identificador visual presenta una relación de ampliación con respecto al piano, tomando los colores de este y siguiendo el concepto de música conectándose con el del festival.

Puede encontrarse una yuxtaposición entre la ciudad representada por el volcán y la música representada por el saxofón como unidad de instrumentos/elementos. Se distingue claramente el límite de ambos y la relación se encuentra en la ciudad emergiendo desde la boca del instrumento que también hace las veces de sol.

Tercer nivel

Elementos simbólicos

Los instrumentos representativos usados anteriormente no se encuentran, en su lugar se usa una guitarra (acústica que no es tan usada en el jazz), una trompeta (que también es ampliamente asociada al jazz) y una sección de un piano. La máscara o rostro que lleva sobre sí estos instrumentos en forma de círculos parece representar la música posada sobre la ciudad (representada en la montaña que es el volcán Galeras)

Intención

La música, esta vez representada como un rostro de forma rectangular que lleva sobre sí los instrumentos del jazz, "abraza" la ciudad, se posa sobre ella o, dada la periodicidad del festival, llega a visitarla durante unos días para luego seguir su recorrido.

IX Versión año 2019

Ficha de recolección

Nombre del cartel
Festival Pastojazz "Músicas del mundo" año 2019, IX versión

Fecha en que anunció el evento
Septiembre 1 al 15 de 2019

Medio o material
Impreso y digital

Contexto
En esta versión se hizo un homenaje a "Juanito" Benavides, multiinstrumentalista , arreglista, director y productor musical de la región, quien en su gala tocó junto a Fatua Trio. En este escenario se dió un dialogo entre las visiones de los maestros, entre la memoria y la improvisación del jazz y la musica tradicional de Nariño y Latinoamerica.

También representó a la región Tico Pierhagen junto a su agrupación, mezclando sondidos tradicionales y de jazz.










Primer nivel

Lectura de elementos

Morfológicos/figurativos

Destaca de entrada el amplio uso de la línea como elemento constitutivo del personaje representado, instrumentos y el fondo. Una línea que comunica directamente el color del personaje y cuya característica es cercana al trazo del lápiz, de carácter irregular y libre. En el caso del piano que ocupa el centro de la imagen, la línea de su contorno es más regular y estable.

Ocupa el sector superior izquierdo del espacio un musico que interpreta una trompeta. Si bien los contornos de los dos se componen de líneas, así como ciertos rasgos, el espacio que estas contornean está poblado por varios trazos de distinto grosor y color que van desde líneas hasta ser tan anchos que pudieran entenderse como planos de color. Estos adquieren, por medio de su forma, la característica de pinceladas, lo que le confiere a la imagen en general ese aspecto cercano a la pintura.

El fondo en la parte superior izquierda lo puebla una reproducción de ciertas edificaciones del centro de la ciudad, más específicamente las encontradas en el Pasaje Corazón de Jesús en el arco que sale hacia la plaza de Nariño. Compuestas exclusivamente por líneas de diferentes colores, cuyo carácter también es cercano al trazo del lápiz y contiene esa característica errática y dinámica del mismo.

El piano se encuentra formado por líneas en su contorno y de este solo se resaltan o se representan físicamente las teclas negras (en este caso de un color verde intenso) mientras que las blancas se dejan como sugestión en el espacio sobrante.

El identificador visual vuelve al modelo de carteles previos al 2018, haciendo uso de nuevo del saxofón-jota y apoyando el año del festival con la simplificación de unas teclas blancas de piano (que llevan el mismo color amarillo del identificador).

Bajo este se encuentra un texto que comunica las fechas de realización del evento y debajo de ellos, un recuadro que se posa sobre el piano y contiene los países y músicos invitados. Debajo de este se encuentra la página web del festival así como los logos de las redes sociales de este. También sobre el piano un texto que especifica el lugar donde se llevará a cabo el festival. Por último, en la parte inferior izquierda se encuentra el texto correspondiente al músico homenajeado de esta versión

Respecto al texto debe mencionarse que la tipografía seleccionada comunica un carácter más animado y menos formal que en versiones anteriores, apoyado esto en el uso de varios colores para el texto. Aunque llama la atención por la forma irregular de las letras, no deja de ser perfectamente legible.

Se asigna un color diferente a cada país, lo que los diferencia y posiblemente sea utilizado en otras piezas gráficas o incluso en el escenario para identificar la sección correspondiente a

cada uno.

La línea de contorno inferior del piano da lugar a un plano de fondo que ocupa la base del cartel y cuyo color difiere en luminosidad del del resto del cartel.

Dinámicos

Villafañe (2006) advierte que las formas irregulares son las de mayor dinamicidad. Relacionando lo dinámico con la tensión que genera movimiento en la imagen fija, es posible afirmar que el percibido carácter animado, vibrante del personaje se transmite o se da debido a la irregularidad que toman los planos que asemejan pinceladas, así como el carácter de la línea que, como ya se mencionó, se asemeja al trazo del lápiz. La irregularidad en estos elementos entonces, apoya en gran medida la creación de esa tensión al encontrarse estos planos generando direcciones que se conjugan y se cancelan dentro del contorno del personaje.

El mismo es el caso de las edificaciones en el fondo. El carácter de la línea le confiere a ese elemento, que se encuentra caracterizando al fondo, una tensión en su composición que hace que esta zona actúe como contrapeso del personaje siguiendo la característica de su movimiento.

La inclinación de la trompeta del músico también genera una tensión, pero esta no existe por sí misma sino que se adiciona (o contrarresta) a la dirección vertical general del musico, con el cual se entiende como una sola figura. Sin embargo,

Figura 38

Esquema de direcciones del cartel de Pastojazz 2019.



Creación propia.

esta inclinación genera una dirección que se conjuga con la lectura, tratada en la parte de equilibrio.

Se encuentra tensión también en el piano, cuya figura se ondula alejándose del eje horizontal estable y genera una sensación de movimiento que fluye a lo ancho del cartel, similar a como se suele representar la música o el sonido como líneas que se extienden horizontalmente y vibran en su recorrido.

Otra manera en la que existe tensión es en la creación de sinestesia a partir de las ya mencionadas pinceladas. El carácter dinámico de estas y su semejanza con pinceladas reales, les confiere esa imitación o superposición del fenómeno táctil real con lo visible en el cartel. Esto es extensible hacia el carácter de la línea también.

De la misma forma, existe tensión en la relación entre el color del identificador (que es un elemento prominente) y el del fondo. Este contrasta con el mismo, lo que ya de por si genera tensión, aunque esta relación se contrapesa en el hecho de que, si bien estos colores son contrastantes, también son complementarios.

Existen sucesiones de elementos: en las pinceladas dentro del músico, en las formas anguladas, rectangulares o arqueadas en las edificaciones y en las teclas del piano. Sin embargo, no tienen un orden perceptible, las pinceladas pueblan al musico sin que se detecte en ellas una dirección de algún tipo. Se alternan y generan direcciones propias que interactúan entre ellas, pero no generan un ritmo palpable que se configure como dominante en la figura o en el cartel en general. Del mismo modo sucede en las edificaciones, donde las estructuras, si bien son similares, no generan una dirección en sus interacciones en tanto ritmo.

Equilibrio

El color, cualidad y dinámica del músico y su instrumento crean un objeto de amplio peso visual, el cual se balancea al estar este ubicado en la parte izquierda que es más estable. Este es lo suficientemente llamativo como para iniciar la lectura y, debido a la clara dirección que genera la inclinación del instrumento y la boca como un vector de dirección, genera esta lectura pasando de él (casi simultáneamente con el identificador) hacia los países invitados).

La dirección de lectura normativa comienza apoyada con el vector generado por la trompeta, que parte claramente desde la boca del instrumento. Podría intuirse que esta es la misma que la mirada del músico, pero esta se encuentra oculta por el sombrero del mismo.

Esta dirección pasa por el instrumento hacia el recuadro de países invitados, bajando por este y finalizando en la base del cartel con la información concerniente a redes del festival. Quedan por fuera de esta dirección general el identificador visual, que no se pierde al estar este ubicado en la zona de menor estabilidad y tener un color que contrasta con el fondo y es llamativo en sí mismo. También la información en la zona inferior izquierda que cobra menor importancia por esta razón.

Es posible identificar una jerarquización del espacio a partir de la división del cartel que crea la figura del piano, dividiéndolo en tres partes y siendo una de estas de mayor dimensión que las otras dos.

A pesar de esto, esta jerarquización no delimita definitivamente el orden del cartel y los pesos visuales, puesto que los planos se diferencian

tan solo por estas líneas de relativa delgadez con respecto a otros elementos. Además, los tres planos son muy similares cromáticamente y resultan en una división que se subyuga a la dirección de lectura y las características y elementos que la soportan.

Aun así, esta división del espacio resume tres momentos que se componen de músico e identificador en la parte superior, piano, lugar y la mitad de los países invitados en el segundo; y, en el tercero, las parte inferior de los países invitados, información de redes y músico homenajeado. En este sentido también esta división se subyuga al orden que impone la dirección de lectura.

Segundo nivel

Los conceptos principales de ciudad, representada por el Pasaje Corazón de Jesús y de la música y el festival representados en el músico, se relacionan en una superposición al estar el músico primando sobre la ciudad así como en subordinación, puesto que la ciudad puede tener diversos significados, sin embargo, la presencia y proximidad del músico permiten entender que en este caso la ciudad ocupa el papel de escenario para la música.
Existe una conexión más profunda que la proximidad y superposición y es el uso de la línea y los colores que abarca a ambos. En este sentido se entienden como parte de una misma unidad lo que refuerza el sentido de la relación de escenario así como de la pertenencia e influencia de la música sobre la ciudad.

Cabe mencionar que, aunque la posición es inmediata, el uso del valor de línea para la ciudad es marcadamente menor que para el música, haciendo que esta llame menos la atención y se posiciones exclusivamente en el fondo casi perdiéndose en este lo que afecta la relación conceptual dándole mucho mayor peso al músico

Tercer nivel

Elementos simbólicos

El músico representa estereotípicamente al jazz al igual que el piano. Las edificaciones de fondo representan la ciudad donde tiene lugar el festival, especificamente se asocian al Pasaje Corazón de Jesús en el centro histórico de la ciudad, relacionándolo como un representante de la misma.

Intención

El cartel representa al músico en la ciudad, en una parte icónica de esta como es el centro histórico. A través del uso de linea, color, tensión y direcciones, el músico se relaciona más allá de simplemente estar ubicado en el centro de la ciudad interpretando su instrumento, sino que la cualidad del mismo (reflejada en como este se representa) afecta a la ciudad, imbuyéndola de esa linea vibrante y el color que emana.

Análisis de resultados y conclusiones



Figura 39
Repertorio gráfico de los carteles del Pastojazz

Creación propia.

Una vez aplicado el modelo de análisis a cada cartel del Pastojazz entre 2012 y 2019, se ha extraído una serie de datos e información desde los cuales ahora se procederá a formular y elaborar unos resultados que se alineen con el objeto de estudio de esta investigación.

Repertorio gráfico

A partir del análisis realizado de los carteles del Pastojazz es, en primer lugar, posible extraer un repertorio gráfico concerniente a la caracterización de los elementos característicos presentes en los carteles y a partir del cual puede comenzar a hablarse de un lenguaje gráfico asociado, si no al jazz, al menos al contexto del festival Pastojazz (y lo que este implica culturalmente)

Instrumentos relacionados al género

En término figurativos se encuentra el uso de representación de instrumentos musicales relacionados al jazz.

Se puede deducir de esto que la asociación primaria entre un género (y extensible hacia la música misma) y su representación gráfica se da por los instrumentos de los que hace uso ese género. Desde los mismo incluso es posible deducir de qué genero se trata. Esto aplica hasta cierto punto, por ejemplo, a partir de la representación de un sintetizador al que se ha conectado un secuenciador y una máquina de percusión se podrían interpretar una amplia variedad de géneros; por el contrario, el encontrar una guitarra eléctrica junto a una batería se referirá a uno en concreto. Esta apreciación no es universal pues si se dijera que el sintetizador representa música electrónica sin especificar más allá se estaría en lo correcto e, idealmente, el tipo de guitarra representada configuraría la respuesta del segundo ejemplo de manera diferente según esta cambie.

En términos de representación, este elemento que compone parte de lo que puede identificarse como lenguaje gráfico del jazz, no presenta una propuesta original de este contexto, por cuanto puede identificarse la asociación del género

Figura 40

Cartel del Monterey Jazz Festival, 1958.



Fuente: https://www.gottahaverockandroll.com/1958_Monterey_Jazz_Festival_Original_Program-LOT15448.aspx

con estos instrumentos desde al menos 1958, con el cartel del festival de jazz de Monterey (limitándose lógicamente al contexto de festivales de jazz) y encontrándose en multitud de instancias de los carteles de festivales de renombre como el de Newport, Montreux, Copenhague, New Orleans (que específicamente se llama Festival de Jazz y Herencia) que a lo largo de los años han establecido el uso de la representación de instrumentos como parte

Figura 41

Cartel del Montreux Jazz Festival, 1967.



Fuente: https://www.montreuxjazzshop.com/en/boutique/posters/official-posters/affiche-giuseppe-pino-1967/

Figura 42

Cartel del Newport Jazz Festival, 1978.



Milton Glaser, 1978. Fuente: https://www.galerie123.com/en/original-vintage-poster/55428/newport-jazz-festival-new-york/

esencial del lenguaje de estos carteles asociados a la realización de festivales de jazz.

Si bien la representación de los elementos en sí es una factor casi ubicuo en lo que se refiere a la gráfica de carteles de festivales de jazz, queda un amplio campo de estudio en la relación entre la forma que adquiere dicha representación y el sustento de esta en la música y contexto del jazz.

Se habla aquí de la forma como elemento morfológico, aquella en la que existe una relación

precisamente entre la forma de la representación y la estructura de lo representado. Existe en las distintos valores que adquiere esta relación una gran variedad de factores a los que se les da forma según la comunicación que se quiera lograr, la variación en el contexto e incluso la materia musical que se tome como referencia si tal es el caso.

Saxofón

Para ejemplificar tal relación, obsérvese como el instrumento por excelencia del jazz, el saxofón, toma distintas formas en las distintas versiones de los carteles del Pastojazz. A manera de referencia, piénsese en la importancia de este instrumento debido a su amplio legado en la construcción de lo que es hoy el género y su universalidad a partir de las figuras de grandes saxofonistas como Charlie Parker, John Coltrane o Lester Young, cuyas figuras no se limitan a los grandes aportes musicales que hicieron sino que pasan al campo del cine, la literatura y la cultura en general.

En el cartel de 2012, II versión del festival, el saxo ocupa gran parte del espacio plástico. Como se comenta en el análisis detallado del cartel, este no tiene la totalidad de la estructura de un saxofón real, sino que lo que sería el cuerpo del instrumento toma la forma de la catedral, se influencia por el contorno de está formando el suyo propio en semejanza. Puede entenderse incluso como una luz que emana de la edificación.

A este saxofón se le atribuyen los rasgos esenciales del instrumento, la boca y botones y la línea de su contorno aunque es curva en un lugar en el que el instrumento no lo es realmente, se asocian a este aun formas curvas debido precisamente a como es en la vida real.

Por último, el color es el primordialmente asociado al amarillo metálico clásico de este instrumento (y de otros metales).

La forma cumple un papel esencial en conjunción con el tamaño de este objeto. Realmente un saxo que fuera más grande que una catedral sería un objeto enorme y pesado, sin embargo, dentro del espacio del cartel y de la atmosfera nocturna que crean los colores en este, el elemento no adquiere ese peso desmesurado (aunque aún es imponente) y resta su asociación como símbolo de la música que se interpretará en el festival y que emana de la ciudad cubriéndola.

En el cartel del 2013, la forma del instrumento se ve reducida, se asocia a un tamaño más realista por el hecho de aparecer interpretado por un músico en lugar de ser el mismo una representación de la música. Este tiene los mismos rasgos estructurales que el anterior, aunque la forma es mucho más cercana al referente e incorpora aparte de la boca y los 3 botones, un tubo lateral y una boquilla que el músico utiliza. Su peso es mucho menor y su color lo acerca más al fondo, destacándose menos que el anterior. Igualmente hace parte de un grupo de instrumentos y músicos, una representación del escenario en la que este es solo un componente.

En el cartel del 2017, este se encuentra representado de la manera más fiel posible a través de una fotografía. Aunque ocupa el lugar primordial casi como único objeto reconocible, este compone el fondo del cartel y por ende es secundario a la lectura. Es quizás el uso más normativo del instrumento, su forma adquiere todas las características estructurales del referente real, aunque no deja de establecer una atmósfera específica a través del mismo color de la fotografía.

Aunque el interés sea un concepto teóricamente difícil de definir, puede aproximarse a decirse que, del uso de la relación forma-estructura, de las tres expuestas es aquella donde esta se ha deformado en mayor medida la que constituye el uso más interesante, dinámico, expresivo y comunicativo dentro de la muestra analizada. Esto podría dar razón a pensar que la experimentación con la relación forma-estructura (especialmente hacia horizontes de deformación y extensión de dimensiones y a la reducción de características estructurales en pro de la combinación con otras formas) es un destino fructuoso de explorar en aras de encontrar una representación de la música o el sustento sonoro que se quisiera representar.

Trompeta

Otro instrumento de amplia representación es la trompeta, un pilar de construcción y evolución del jazz con figuras prominentes como Louis Armstrong, Dizzy Gillespie, Miles Davis, Chet Baker y, sin ir más lejos, uno de los homenajeados del festival Eduardo "Lalo" Maya, uno de los mejores trompetistas del país.

Se encuentra una representación de este instrumento en el cartel del año 2013, III versión del festival. Al igual que el saxofón, se encuentra haciendo parte de un grupo de instrumentos y músicos que se encuentran en el contexto de un escenario. En este sentido el instrumento no se utiliza para comunicar más que lo situacional del escenario de jazz. Más allá, en lo que respecta a la forma, esta llega a ser ambigua. Tiene unas limitadas características estructurales que diluyen su identificación con una trompeta, pudiendo perfectamente también tratarse de un saxofón alto o un trombón. Se compone de una boca, un cuerpo, tres líneas a manera de botones y un botón que hace las veces de boquilla. Estos rasgos no son suficientes para aseverar que sea una trompeta por sí mismo, sin embargo, los rasgos del saxofón que si lo definen como tal hacen que sea menos probable que se trate de un saxofón alto. Por otro lado, el cuerpo del instrumento se encuentra apuntando hacia abajo mientras que la boca se mira de frente, se combinan en este dos perspectivas que no pueden verse al mismo tiempo en la realidad. Estos aspectos hacen que esta relación forma-estructura adquiera una característica relativa a la combinación de perspectivas y a una caracterización artística del jazz.

En la siguiente versión, del año 2014, se encuentra una instancia de este instrumento que difiere radicalmente de la anterior. En este el instrumento se compone solamente de líneas y un uso mínimo de rasgos estructurales, sin embargo, la perspectiva en la que se encuentra (de perfil) hacen que su identificación sea fácil y

segura. En este caso más que la forma del mismo instrumento, la que comunica mayormente es la línea que lo compone, que no deja de hacer parte de esta. En este sentido puede encontrarse una relación al carácter libre del jazz, en el uso de la línea dibujada o similar al trazo de lápiz. También existe una deformación del instrumento, que cuando generalmente es perfectamente derecho, en este cartel se lo representa curveado hacia arriba, lo que le confiere también una expresión y un carácter de estremecimiento por la música o pieza que interpreta.

En el cartel de 2016, VI versión del festival, se encuentra una trompeta presente tan solo con una sección del instrumento, aquella correspondiente a los botones. Si bien no es estrictamente identificable por sus rasgos estructurales, es el contexto de los otros instrumentos y del festival de jazz el que delimita esta aseveración. En esta ocasión no adquiere mayor prominencia y actúa más como un soporte para el texto.

Algo muy similar ocurre en el cartel de 2018, VIII versión, donde se presenta solo una sección del instrumento que en este caso hace parte de una unidad más grande conformada por varios objetos y tiene a fin representar algunos de los instrumentos relacionados con el jazz. En esta ocasión se opta por una representación con más rasgos estructurales y mayor detalles que las anteriores, sin embargo, el color es completamente diferente al real, optándose por tonos fríos cercanos al azul y el verde.

Por último, se encuentra otra instancia del instrumento en el cartel de 2019, IX versión. En esta, el instrumento adquiere solamente los rasgos estructurales necesarios para su identificación, apoyados en la posición del instrumento con respecto al músico. En esta ocasión el instrumento adquiere un carácter mucho más musical y dinámico, generado desde el carácter de los trazos similares a pinceladas y el contraste entre estos y el tono de fondo/ contorno y el color de los mismo que se acerca

Figura 43

Cartel del Monterey Jazz Festival, 1963.



Fuente: https://exhibits.stanford.edu/mjf/catalog/wh742vp7710

al clásico tono amarillo del instrumento real, sin imitarlo. En este cartel el instrumento es más prominente ya que no solo comunica esa vibración de la música, sino que además sirve para vehicular una importante dirección visual a través de su inclinación, la que genera tensión y apoya ese carácter dinámico.

Figura 44-47
Miles Davis interpretando la trompeta en su posición clásica.






Fuente: https://www.milesdavis.com/gallery/miles-davis-photos/

Esta representación en específico se encuentra enmarcada en un cuasi-paradigma de la representación del trompetista que, en líneas generales, lo representa con la mirada abajo, sumido en su interpretación y en ocasiones con las mejillas llenas de aire durante esta. Puede encontrarse desde hace 50 años en un cartel para el ya mencionado festival de Monterey así como en una clásica presentación de Miles Davis, a quien numerosas fotografía muestran en esta posición.

Piano

El piano también hace parte del repertorio gráfico de los carteles del Pastojazz, aunque a

este instrumento se le asigna un papel diferente que a los dos ya tratados. Aunque cuanta con mayor presencia, encontrándose en los carteles del 2013, 2014, 2016, 2018 y 2019, de entrada puede concluirse que en los carteles de 2013, 2018 y 2019 cumple un papel más accesorio que protagónico, encontrándose en una posición menos definitoria y más llenando el espacio. En el de 2013, su uso se mezcla entre la escena de los músicos sirviendo a la conexión de la unidad que generan y a la representación del músico interpretando el instrumento. En el 2018 se presenta en una parte frontal y aunque genera un esquema cromático que influye al identificador visual del festival, solo se usa como referencia de un instrumento que se usa en el jazz. Por último, en el del 2019 se demarca una jerarquización secundaria del espacio y su esquema cromático lo conecta con el fondo más que con el músico representado; aunque en este caso el contorno le confiere una forma más dinámica que en los anteriores este se subyuga al protagonismo de la trompeta.

Distinto es el uso en el cartel de 2016, donde el piano es protagonista y definitorio de la dirección visual y de lectura del cartel. El uso de la forma es destacable pues solo se toman aspectos esenciales de lo estructural del instrumento y estos se modifican en tamaño y materialidad. Entre las teclas blancas quedan espacios negativos que forman las teclas negras y desembocan hacia el espacio abierto del cuerpo del piano que a su vez sirve de fondo a esta sección del cartel. Las teclas aumentan de tamaño generando ritmo en esa secuencialidad y una curva que se adapta a la de la forma central que marca la dirección de lectura. Se destaca que en la construcción del piano se use el espacio negativo para sugerirlo antes que presentarlo físicamente.

En el caso del cartel de 2014, el piano adquiere un carácter más dinámico debido al uso y carácter de la línea y a su inclinación y dirección hacia el punto de fuga de este cartel. Aunque no es protagónico, en este cartel se destaca la relación de jerarquía entre los instrumentos, especificada en el análisis dedicado de esta pieza.

Contrabajo

Otro instrumento parte de este repertorio es el contrabajo. Puede notarse la conexión del concepto de este instrumento con su representación. Su uso es mayoritariamente dentro de agrupaciones como tríos, cuartetos o quintetos y este instrumento generalmente se encarga de llevar una base rítmica y melódica gracias a su característico tono grave, sobre la que se apoyan los demás instrumentos, generalmente esta base se apoya de manera muy cercana con la percusión. Existe también el caso en que el contrabajo ocupa una parte más protagonista y se encarga de la interpretación de melodías y solos y relacionado con grandes intérpretes como Charles Mingus, aunque estos casos son minoría.

Un papel similar ocupa el contrabajo como elemento del repertorio gráfico de los carteles del Pastojazz. No solo su gran tamaño hace que nunca se represente en su completitud, sino que debido a su volumen este ocupa un papel de base estable, por ejemplo, en el cartel de 2014, donde si bien el uso de la línea le confiere vibración y dinamismo, su ubicación lo convierte en el elemento más estable de la composición en la que contrarresta el peso de otros elementos.

Su otra aparición es en el cartel del 2015, donde es el único instrumento presente y cuya inclinación y dirección apoya la dirección de lectura normativa del cartel. En este caso aunque se pudiera pensar que el instrumento es protagonista, este está subyugado (aunque no en gran manera) al músico por dos razones: la expresión y ubicación del rostro del músico lo convierten en el objeto más llamativo de la composición; y, por otro lado, la composición de ambos es diferente, siendo la composición exclusiva de planos del músico más llamativa que la composición más cercana a la pintura o fotografía del instrumento. Esta diferencia incluso refuerza la relación instrumento-musico, donde cobra mayor importancia la habilidad y destreza del músico y el instrumento es precisamente solo eso, un instrumento.

Guitarra acústica

Entre este repertorio de elementos figurativos se encuentra uno inusual que es la guitarra acústica, encontrado en el cartel de 2018. Mientras los otros instrumentos encuentran su prominencia desde los orígenes y primeras grandes figuras del jazz, este no es el caso de la guitarra acústica, aunque debe mencionarse que existen grandes figuras guitarristas como Wes Montgomery o Pat Metheny quienes brillan en la interpretación de la guitarra eléctrica; esto en el caso de que se leyera esta guitarra como una eléctrica y no acústica aunque sus rasgos formales no lo indiquen.

La forma usada es marcadamente simple, el cuerpo de la guitarra lo compone un círculo y el mástil está ausente, encontrándose solo las cuerdas. Como elemento simbólico es posible encontrar en la guitarra acústica una representación de un instrumento ampliamente usado en la típica música regional de Nariño, así como una posible relación entre este instrumento y uno de los músicos invitados, más específicamente, Lucio Feuillet quien se destaca por ser cantautor y acompañarse con la guitarra acústica. En este caso se crea una relación temática entre el instrumento representado, un músico invitado y también el matiz regional, que no se encuentra en otros carteles.

Elementos de representación de la ciudad

Si bien los instrumentos musicales típicos del jazz componen una gran parte del repertorio gráfico, también hacen parte de este los elementos que referencian a la ciudad. Entre estos se encuentra el volcán Galeras, la Catedral de Pasto, el Hotel Agualongo, la Plaza del Carnaval a través de su Arco y el Pasaje Corazón de Jesús. Se entiende estos como referencias directas a referentes reales ubicados a la ciudad y que cuentan con un grado de reconocimiento como simbólicos o identificadores de la ciudad. En otras palabras, se asocia el concepto o la idea de la ciudad con estas edificaciones y lugares, funcionando estos como una asociación a la ciudad real, presentándose en su lugar.

Puede considerarse como el de mayor extensión al volcán Galeras, cuya asociación relativa a las figuras retóricas de metonimia funciona de manera que se puede identificar a la totalidad de la ciudad (y a otros aspectos relativos a esta) con la presencia del volcán. Es un icono reconocido que ha sido usado durante años como una representación de la ciudad en diferentes medios.

Esta asociación se usa en los carteles de Pastojazz, en los que el volcán cumple el papel de representar la ciudad, en este caso el lugar donde se desarrollará el festival. Cabe anotarle a este elemento que su característica masiva real, tiene una correspondencia en la su representación donde generalmente cuenta con un color pesado, oscuro en ocasiones cercano al del fondo del cartel y se ubica siempre en la parte inferior del cartel (la de mayor estabilidad) donde el peso que genera no solo es relativo a su peso visual real, sino que funciona como un contrapeso de otros elementos que generan inestabilidad.

Debe destacarse también el uso efectivo de la forma con mínimos aspectos estructurales reales, en tanto es posible representar al volcán y hacerlo reconocible a partir de una forma de marcada simpleza. Una forma simple que apoya la estabilidad que genera este elemento.

Tanto el Hotel Agualongo como el Arco de la Plaza del Carnaval, aparecen juntos en el cartel del 2015. Un cambio con respecto a la representación de la ciudad a través de un elemento natural, hacia la representación por iconos arquitectónicos. Estos aparte de referenciar la ciudad, dejan implícita una conexión con otros aspectos relativos a ella como son el Carnaval de Negros y Blancos y el centro histórico donde se ubica el Hotel así como el atractivo turístico de la ciudad (aunque el hotel no sea en sí mismo una edificación histórica aun, ni sea un punto turístico en sí mismo; su ubicación es cercana y el hospedaje es una parte fundamental de la actividad turística).

Por último se encuentra una representación del pasaje Corazón de Jesús en el cartel de 2019. Como símbolo funciona en tanto lo lea una persona con el debido conocimiento contextual que le permita asociar dichas estructuras con el referente real. Así mismo se relaciona con el aspecto histórico del centro de la ciudad siendo este lugar un punto de referencia de la misma. En cuanto a sus aspectos gráficos, esta representación cumple una función de escenario en el que se ubica el músico, quien es más prominente en el cartel. Las edificaciones se forman por líneas de valor muy sutil, aunque no por ello se deja de apreciar el carácter transversal del cartel que comunica vibración y libertad a través del uso de la línea.

Háblese de la relación entre el uso de la línea y los conceptos que esta evoca en el cartel de 2019. Es una relación que sobresale. El hecho es que, a través del uso de la línea (que implica su carácter, valor, característica visual, textura) se está comunicando un concepto de libertad, como se podría decir el uso de un trazo libre (contrario a un trazo subyugado a una estructura o un orden impuesto) que se asemeja a la pintura, la ilustración o el sketch. En esta calidad es un trazo que se aprecia vibrante, errático, con un movimiento (en realidad tensión) propio que se asemeja al trazo humano que no es siempre preciso y tiende a equivocarse. Precisamente en este último punto se conecta con la materia musical propia del género y del jazz. Un género que tiende a la fusión, la improvisación y la expresividad, que comunica en una primera impresión una sensación de sorpresa, ligereza, agilidad, festividad; aspectos estos que tratan de comunicarse a través de la línea en este cartel.

Sobre la relación entre ciudad y gráfica y la representación que se hace de esta, cabe hacer una lectura de la dicha caracterización.

Partiendo de lo propuesto por Riaño y otros (2010) en Metodologías para el diseño del cartel social desde América Latina, en cuanto presentan al cartel y al creador del mismo como una relación de lugar y del habitar un lugar, se piensa al creador de carteles como una persona capaz de leer la ciudad y de interpretar sus problemáticas en clave de imagen.

En este sentido, la relación entre habitante y ciudad es una fundamentalmente existencial: la ciudad no es lo estrictamente físico, geográfico y arquitectónico, sino que este solo es el escenario en el que transcurre la idea de ciudad (Riaño y otros, 2010).

Esto también trasciende hacia la interpretación gráfica, en tanto influye el hecho de que la verdadera ciudad, el tejido urbano, es el que se gesta a partir de los ciudadanos, sus acciones e interacciones. Desde aquí se gesta también la verdadera representación tanto de las problemáticas como de la cultura.

Así, cabe concluirse de la caracterización de la representación de la ciudad que ha hecho el cartel de Pastojazz, que esta se ha mostrado como puramente física, geográfica y arquitectónica desprovista de la "ciudad vivida" o el tejido urbano que le da sentido a lo físico. Por ende, es una ciudad que generalmente se muestra vacía y despersonalizada.

Si bien se encuentra claramente un factor humano que generalmente interactua por proximidad con la ciudad, este también posee la misma característica: son músicos despersonalizados, representaciones generales de la idea del músico, casi como una extensión o aplicación de la premisa de todos los fuegos el fuego de Julio Cortázar. Idealmente existe algo de cada músico en una representación general de ellos, así como existe algo de fuego en general en cada instancia particular de este. Sin embargo, al ser una representación generalizada carece de un anclaje específico, de una posibilidad de ver algo concreto en estas representaciones y en su lugar se hallan multiples o infinitas posibilidades en ellas. El rostro de estos músicos podría ser el de cualquier músico, pero realmente es el de ninguno.

Es posible concluir que puede existir otro tipo de representación de la ciudad, que abarque aquella que se gesta desde las interacciones entre sus habitantes, la "ciudad vivida" antes que la ciudad fisica que no es más que un escenario. Una representación de ciudad que posibilite una interacción entre el factor humano y este escenario.

Relaciones conceptuales (constantes de diseño)

Por medio de las herramientas conceptuales que proporciona el estudio del segundo nivel del modelo de análisis, es posible generar ciertas conclusiones sobre cómo se relacionan los distintos conceptos presentes en los carteles de Pastojazz.

Cabe, en primer lugar, hacer un resumen general de estos, que no se separará del repertorio



Figura 48

Constantes de diseño — Creación propia.

iconográfico que ya se ha hecho, pues es a través de este que se gestan dichos conceptos.

En primera instancia los distintos instrumentos característicos de la gráfica del Pastojazz, representan generalmente la idea de la música, en ciertos casos como un concepto abstracto que puede abarcar la ciudad y en otros como uno mas concreto a través de los músicos y sus instrumentos y la acción de hacer música.

Por otro lado, la representación de los músico viene a relacionarse con el acto principal y la razón de ser del festival que es precisamente la del espectáculo de la música, la de asistir a ver a músicos tocar.

Las representaciones de la ciudad vienen a ocupar el concepto del lugar en el que el festival se realiza y las distintas relaciones que se gestan en ese sentido.

Haciendo una caracterización general, la relación que más se presenta es la de sustracción, siendo un recurso de indiscutida utilidad que se presenta generalmente en los instrumentos representados para jugar con la sustracción de una parte de ellos y evocar la totalidad de los mismos.

Esta posibilidad de representar el todo por una parte, genera una mayor diversidad en el lenguaje gráfico pues no existe la limitación de tener que usar exclusivamente la totalidad de la imagen de los instrumentos, pues se revela fácil el identificarlos por sus partes.

Por otro lado, con 3 instancias, se encuentra la superposición como un elementos también de gran utilidad.

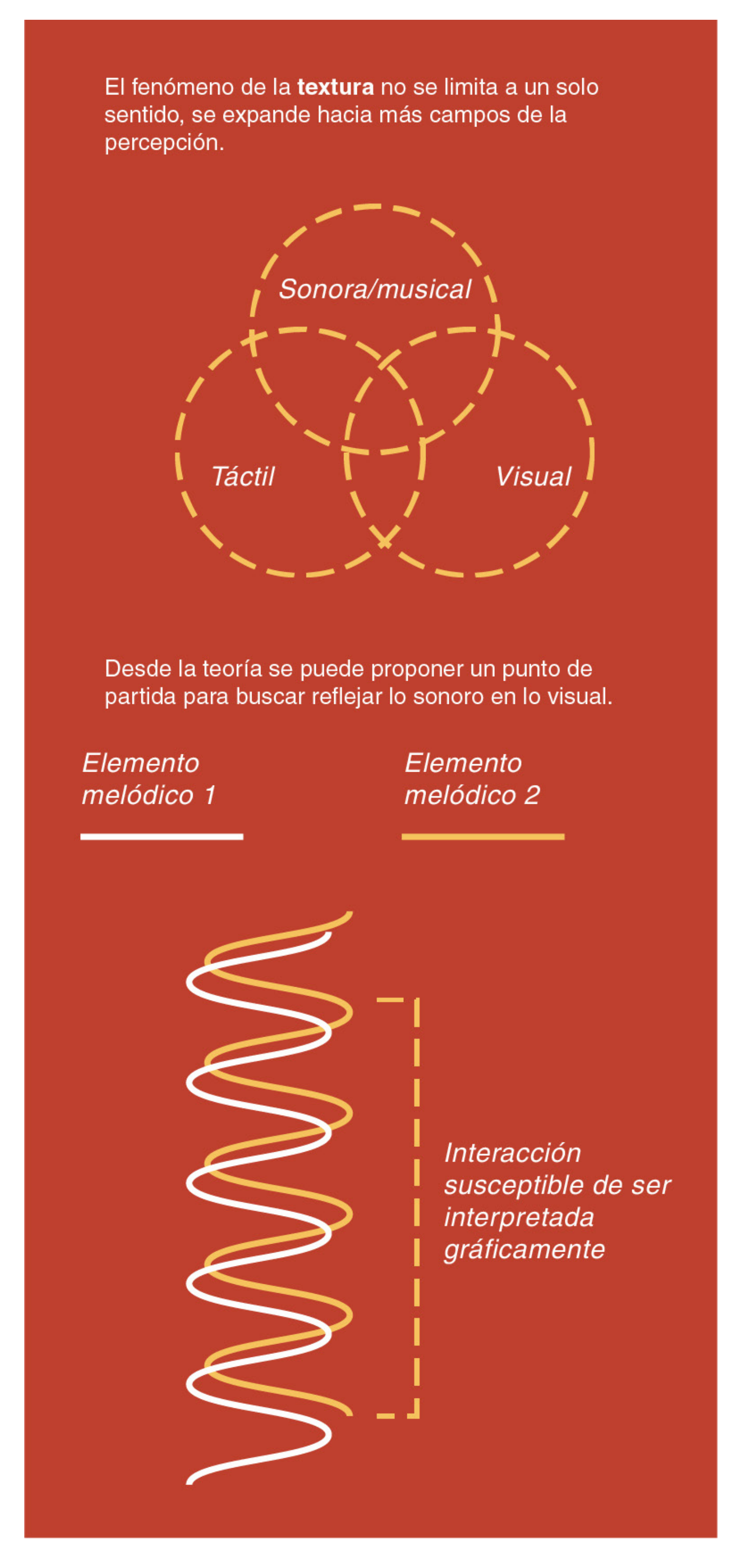
Puede reconocerse como la relación más básica, y es la de poner dos elementos y sus conceptos en estrecho contacto y este mismo hecho ya gesta una relación entre ellos.

Se encuentran 2 instancias tanto de yuxtaposición como de repetición. La primera de estas es quizás la más útil para sobrepasar el nivel básico de la superposición. En otras palabras, la yuxtaposición implica una relación conceptual más compleja que simplemente poner en contacto dos o más elementos.

Se trata de que surja de la interacción de ellos u nuevo concepto que enriquezca la relación de contacto. Esto se ejemplifica de manera óptima en el cartel de 2012, cuando el saxofón se ubica detrás de la catedral, relacionándose entonces los dos conceptos (música y ciudad) y gestándose un nuevo sentido que los asocia: la música proviene desde dentro de la edificación como provendría la luz, la supera y se posa sobre la ciudad dando a entender que la música se toma la ciudad y, a través de lo cromático, que le brinda luz y calor.

Es destacable también la función de modificación, presente en el cartel de 2019. Esta permite, a través de la modficación de una parte pero manteniendo el resto del elemento, que se cree una asociación entre esta parte y su relación con el elemento adyacente, generando un juego y una conexión entre ambos, lo que a su vez aporta a la sensación de unidad de este elemento complejo.

Figura 49
Conexión entre textura visual y sonora.



Creación propia.

Textura

Se ha hablado de cómo la textura en tanto supone una sucesión de elementos representa un campo de exploración para generar relaciones entre lo musical y lo gráfico. Sin embargo, cane resaltar el uso que de esta se ha hecho dentro del cartel del Pastojazz. En la versión de 2018, el fondo del cartel se divide en dos sectores que jerarquizan el espacio, los cuales, aunque dividen el cartel, se conectan a través de la textura. No solo la textura actúa como un elemento que confiere unidad al cartel, sino que la composición de la misma, funciona como un elemento icónico asociado a los tejidos de comunidades indígenas de la región. Dicha característica y la relación que genera, se aúnan a la tendencia de este cartel de hacer referencia a lo regional, es decir, junto a la guitarra acústica. Esta tendencia marca una diferencia con respecto a los demás carteles y es una muestra de la variación que se puede lograr dentro del marco que representa el cartel del festival.

A parte de este uso, se identifica el explicitado en cada análisis que, a manera de resumen, puede identificarse como un uso de caracterización y diferenciación de superficies. Es el uso que generalmente se la da a la textura, a través de este enriquece el repertorio gráfico y es un elemento que permite diferenciar las diversas superficies, tarea en la que puede generar

tensión, ritmo e incluso contraste. Sin embargo, debe anotarse que esta generalmente no se compone en un elemento protagonista ni se hace un uso intensivo de sinestesias.

A este respecto cabe traer a colación, a propósito de la sinestesia, el elemento transversal que supone la textura. Como ya se ha mencionado, esta atraviesa varios sentidos, siendo no solo posible percibirla a través del tacto sino también de la vista y del oído.

Precisamente en la relación entre estos dos últimos se quiere hacer un énfasis, en tanto es propicio realizar una conexión entre la textura visual, que ya se ha explorado, y la textura sonora o musical.

Se refiere en este caso específico a la producida desde las composiciones musicales y la cual se ha cualificado y analizado dentro de la disciplina de la música. Un resumen propicio realizado por Mario Rosales Donayre (2015) explora estas texturas musicales, de las cuales se quiere traer a colación algunas de sus características para apreciar las posibles conexiones con la textura visual.

A manera de concepto guía, cuando se habla de textura musical se habla de lo cualitativo que comprende el arreglo de voces, su tipo de interacción y la característica sonora de estas. Se entiende también que la textura se produce en la sucesión de sonidos y silencios, relacionándose también con el ritmo. De igual manera que se relaciona la textura con la cualificación de la superficie, puede entenderse la textura musical como los elementos que pueblan el espacio sonoro.

De esta manera, Rosales (2015) comenta que los tipos de textura en los que actualmente existe consenso son: monofónica, bifónica, heterofónica, polifónica, homofónica y homorrítmica.

La más simple de estas, la monofónica, consiste en la existencia de una sola línea melódica interpretada por un solo instrumento, de lo que se puede ver la aplicación de un solo timbre, una sola voz y una imposibilidad de interacción entre voces al no estar presente ninguna otra.

Se considera esta el tipo más simple y primitivo. Aunque hay descenso entre si esta se considera textura o no debido a que precisamente no existe interacción entre voces, a este se le adjudica una característica especial por diferencia. Si se escuchara una pieza de una sola voz interpretada primero por solo una voz y luego por dos o más al unísono, se verá cómo cambia radicalmente la densidad del sonido (Rosales Donayre, 2015).

Se puede apreciar como la existencia de una sola voz ya demarca una característica aplicable a cualquier sonido, puede decirse que se extrae este concepto desde el diferencial o la ausencia de más voces para interactuar.

A esta textura le sigue la denominada bifónica, que como su nombre deja deducir, se trata de la presencia de dos voces o dos líneas melódicas. Sin embargo, se considera bifónica puesto que la interacción de las voces es reducida a una nota grave que se mantiene sostenida mientras una voz más alta ejecuta una melodía generalmente de bastante elaboración e incluso improvisación (Rosales Donayre, 2015).

Se entiende entonces que esta relación es marcadamente simple y unidireccional. Como concepto representa una de las primeras formas en que la humanidad comenzó a generar interacción entre voces sonoras.

Por su parte, en la textura heterofónica se considera la interacción de varios instrumentos que interpretan una misma línea melódica a la que van añadiendo variaciones y ornamentos. Aunque las voces alcanzan diferentes alturas, aún no se considera una interacción compleja como la que sucede en el contrapunto o polifonía (Rosales Donayre, 2015).

Precisamente la textura que sigue es la polifónica. En este se entra de lleno en la interacción de diversas voces y de distintos instrumentos, aunque esta interacción está plenamente enmarcada en la armonía, lo que limita el tipo de interacciones (estas no serán, por ejemplo, atonales sino que siempre deben estar dentro del mismo marco armónico; aunque la atonalidad puede suceder, es una excepción). Aunque se limitan, esto no quiere decir que su número sea pequeño puesto que existen infinidad de obras polifónicas desde el barroco hasta la actualidad. Entre estas interacciones se encuentra la imitación de voces (como ocurre en fugas y el canon). La interacción de las voces se basa en la consonancia o disonancia de las notas (Rosales Donayre, 2015).
En el caso de la textura homofónica, en lugar de existir una interacción o juego entre líneas melódicas, se considera una línea melódica que sobresale mientras las otras voces la acompañan. En este sentido, las voces soportan a la melodía principal (en términos armónicos y rítmicos) y son secundarias a esta. Esta es la forma de textura de la canción popular (Rosales Donayre, 2015).

En la misma línea, se habla de textura homorrítimica cuando las distintas voces coinciden en el mismo ritmo, pero en este caso varía las notas que producen. En este sentido se escucha el mismo ritmo proveniente de todas las voces, que ya es una interacción de por sí, pero la interacción ocurre especialmente en la armonía o disonancia de las notas que producen, generándose acordes (Rosales Donayre, 2015).

Existe también un atributo de polirritmia en términos de textura. En esta las relaciones melódicas pueden ser diversas, pero la característica principal es la combinación de dos voces que llevan un ritmo diferente, pero que al unísono crean lo conocido como un polirritmo. En esta relación se destaca que puede percibirse como una unidad en sí misma, más que la unión o conjunción de partes.

Entre los elementos que se propone como posibles horizontes de exploración de reflexión de lo musical en lo gráfico, se encuentra la armonía de dos o más voces. Una gran mayoría de la música occidental trazable desde el barroco, hace uso de dos o más voces que ejecutan melodías diferentes entre las que existe una armonía.

Este fenómeno hace que aunque cada parte ejecutada sea diferente e independiente, interpretadas en conjunto estas adquieren una característica adicional que puede explicarse a través de la armonía entre cada voz. Un ejemplo clásico de esto sucede con la técnica de contrapunto que se utilizó ampliamente en el barroco y de la que Bach es un gran representante. En obras que usan esta técnica, las voces se construyen separadamente, pero con un sumo cuidado en la distancia tonal (cuantos tonos separan a las dos notas) de cada nota de cada voz. Esto construye relaciones de armonía según los intervalos (la distancia en tonos entre cada nota) así como también en la sensación de ascenso y descenso de una u otra voz y como estas se entrelazan.

Este mismo fenómeno de dos voces independientes con relativa armonía debido a un mismo marco marcado por el ritmo o la escala, sucede en obras de jazz e incluso puede encontrarse en obras de algunos de los homenajeados de las diferentes versiones así como en obras de los artistas invitados.

Se identifica este tipo de relación musical como susceptible de ser representada en lo gráfico debido a lo distintivo de su cualidad sonora, así como a la accesibilidad que supone la asignación de dos elementos gráficos que representen a cada voz y cuya interacción en lo sonoro se refleje entonces en lo gráfico. De la misma manera, la diversidad de relaciones que estas voces producen puede corresponderse con la diversidad de maneras en las que dos elementos gráficos pueden interactuar en el espacio de la imagen, sean estas dinámicas, compositivas o de otro tipo.

Se identifica también un componente susceptible de interacción sonoro-gráfica en lo conocido como textura musical. Como ya se ha mencionado, la textura es un fenómeno que trasciende un solo sentido, no se limita a lo táctil sino que se presenta en también en la visión y en lo sonoro, lo que le confiere una amplia cualidad de crear sinestesias.

Elementos dinámicos

En relación con el uso de los elementos icónicos, cabe también resaltar el uso del movimiento o tensión (la variable dinámica de las imágenes fijas) que se hace en el cartel de 2016. A diferencia de los demás carteles de la muestra que generalmente hacen un uso de la tensión en estrecha relación con las líneas naturales de la dirección de lectura normativa y con las direcciones visuales creadas por ciertos elementos que apuntan hacia un lugar concreto, en pocas ocasiones generando una dirección contraria o cíclica; este cartel configura el uso

de la forma, la tensión, el ritmo y las direcciones visuales para generar una dirección que aparece cíclica, pasando o invitando a devolverse varias veces por el espacio del cartel.

Esta apreciación puede explicarse como vehiculada a través de la prominente figura central (la que ocupa la mayor parte del espacio) cuyo contorno superior ocupa y sugiere una diagonal que desciende hacia la zona inferior derecha y apoya de esta manera la lectura del cartel (que tiende a ser vertical y se desplaza a la derecha en la parte final). Como esta figura se comprende como una sola, el resto de su contorno marca entonces una línea que, desde el punto final de la anterior (la zona inferior derecha), se devuelve hacia el origen donde se encuentra el identificador visual del festival. Así se convierte en una dirección cíclica que devuelve la lectura hacia el origen para comenzarla de nuevo.

Es posible entender una relación entre este tipo de lectura y un sustento musical encontrado en la repetición de frases que es un recurso utilizado en sinnúmero de obras y que hace, junto otros factores, precisamente que estas sean memorables o pregnantes. Como se conoce en el mundo de la música la frase difundida por el famoso Adam Neely: "repetition legitimizes" (la repetición legitima).

La dirección inicial no existe sola, como ya se mencionó el ritmo de la sucesión de teclas del piano la apoya. La diferencia en los puntos de origen de los textos de homenajeado y países invitados se adhieren también a esta dirección (aunque no la determinen, la apoyan adaptándose). El cambio cromático de los elementos que pueblan esta forma central, se adhiere en un sentido descendente de un tono más claro y liviano hacia uno más oscuro y pesado.

La dirección de vuelta esta influenciada por el plano rectangular de la izquierda. Aunque este, al poblar toda la altura del cartel, no tiene una dirección específica y su función (debido a su posición) es la de un eje estabilizador; converge en el punto de origen que sugiere la figura y su contorno y debido a esto la apoya. Igualmente la sucesión de colores que antes iba de claro a oscuro, puede entenderse en sentido contrario, caso en el que apoya dicha dirección.

Si bien se ha hablado del repertorio de elementos gráficos, cabe también hablarse sobre la cualidad de estos, más específicamente sobre la tendencia a usar formas simplificadas de los referentes reales, en la mayoría de los casos.

Piénsese en como el saxofón en sus diferentes usos nunca se sumerge en detalles propios del instrumento, sino que bastan unas características específicas para que se reconozca (a saber, la boca del instrumento, los botones (generalmente 3 de estos), la curvatura del cuerpo propia de la mayoría de tesituras excepto de los saxofones altos, la boquilla y el color amarillo). No existe la necesidad de sumergirse en detalles, los cuales abundan en el saxofón real.

En el caso del piano basta una pequeña sección del teclado del instrumento (máximo 1 octava o 13 teclas y mínimo 5) para representarlo.

Es destacable como en el cartel del 2016 no es necesaria la explicitación de las teclas negras o semitonos para que estas estén presentes; así como en el del 2019 solo se explicitan estas precisamente, quedando las teclas blancas sugeridas en el espacio sobrante.

A diferencia del saxofón el piano real es un instrumento visualmente más simple, lo que puede verse identificado en la simpleza de las formas utilizadas.

El uso de rasgos estructurales menos complejos (tanto en su forma como en su cantidad) permea la mayoría de instancias en que se representan los instrumentos, con la excepción del contrabajo en el cartel de 2015 que se reproduce con bastante detalles y el saxofón en el cartel de 2017 que es una fotografía y, naturalmente, reproduce también con gran detalle.

Cabe concluir desde esta investigación que el uso de formas simplificadas atribuye al carácter abierto del festival y a la accesibilidad y apertura al público que caracteriza al festival. La simpleza en la forma directamente simplifica el lenguaje grafico utilizado haciéndolo más accesible y entregando un mensaje de manera más directa.

Composición

Como establecen los elementos icónicos, parte de las relaciones compositivas que establecen se dan a partir de los conocidos como elementos dinámicos. De estos es posible extraer varias conclusiones a partir del análisis de carteles del Pastojazz.

Recuérdese que se estableció como definición de la imagen para los carteles los atributos de fija-plana-aislada, dejando el valor de dinámica o estática a definir a través de la lectura exhaustiva inicial del cartel. También que la tensión es la variable dinámica de la imagen fija, por esto se hace necesario explorar cómo se ha utilizado la tensión en estos carteles y que efectos ha logrado.

La tensión puede encontrarse o su uso puede resumirse o su presencia establecerse a través de ciertos elementos como la proporción, en el sentido de que las proporciones de una forma, en tanto sea posible percibirlas como deformaciones de un esquema más simple, tenderán a querer regresar hacia la forma más estable (por ejemplo, en tanto un rectángulo se aleje más de las proporciones estables de un cuadrado, y esta diferencia sea perceptible, se percibirá como tenso) (Villafañe, 2006).

También a través de la forma, especialmente en tanto sea esta irregular será más tensa. Igualmente se encuentra por la orientación (cuando hay oblicuidad que se aleja de los ejes estables horizontales o verticales). También a través del contraste cromático, en la representación de la profundidad en tanto esta crea un sentido de progresión o movimiento que se relaciona también al ritmo; así como en la creación de sinestesias.

Recordado esto, puede comenzar por decirse que cuando hay presente tensión a través de oblicuidad (orientación) esta generalmente se

Relación cultura/imagen

Entendiendo cultura como aquellos rasgos y prácticas que caracterizan a un grupo, englobando las artes y las letras; el cartel como promotor de un evento de difusión musical no solo presenta una oportunidad para reflejar aspectos culturales, sino que el análisis refleja cómo lo ha hecho y de qué maneras se comunica gráficamente.



Ritmo o movimiento simultaneo desde un punto



Ritmo cíclico

Forma, línea, direcciones visuales y de lectura, peso visual y equilibrio se conjugan en la construcción de un ritmo que, dado el conocimiento previo de la investigación sobre el jazz y el contexto del festival, pueden asociarse a caracteristicas de este fenómeno

Figura 50
Relación imagen/cultura — Creación propia.

relaciona con la creación de una dirección de lectura (sea una diferente a la normativa o la normativa misma). De lo que puede extraerse que la dinámica de la tensión se apoya generalmente en dichas direcciones y también tiene la capacidad de apoyarlas si es que no de definirlas, es, por ende, una relación mutua. Igualmente queda anotar que es posible la exploración de tensiones que no se apoyen directamente en una dirección de lectura, sino que crean tensión en otras zonas del espacio en aras de aportar dinamicidad a la imagen en general.

Esto puede evidenciarse en los carteles de 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2018 y 2019, siendo entonces un uso generalizado.

En los de 2012, 2015, 2018 y 2019, dicha tensión por orientación se vehicula a través del instrumento representado (respectivamente, saxofón, contrabajo, guitarra y trompeta) y en todos esta se apoya en una dirección de lectura que es la normativa (o ciertamente muy cercana a esta) aunque también sirven para reforzar la creación de la misma. De entre estos la tensión más débil se da en el saxofón en el de 2012, cuya inclinación no es tan pronunciada y proviene de la adopción de la forma de la catedral. Aun así, esta apoya de manera directa la dirección normativa de lectura (que comienza por arriba a la izquierda con el identificador visual hacia la punta de la edificación y se desplaza directamente en diagonal hacia el volcán en la base del cartel apoyada por esta dirección del saxofón). Este mismo esquema se repite en el de 2015, pero en este caso la inclinación del instrumento se encuentra subyugada a la del músico, que si bien es exactamente la misma, es más primordial debido a su composición por planos y a la expresión, así como a la unión conceptual del músico y el instrumento.

En el de 2018, el instrumento que vehicula la tensión es la guitarra, más específicamente las cuerdas de esta. Configuran una orientación que desciende desde fuera del espacio plástico directamente hacia el identificador visual. Esta tensión inicia la dirección de lectura llevándola hacia el identificador visual desde dónde se sigue en sentido vertical debido a la estructura unitaria que conforman los elementos del cartel. En este caso en particular, la pronunciada inclinación produce un movimiento que afecta también la tensión propia de los elementos que conforman la unidad entre círculos, rectángulo, sol y volcán. La inclinación de las cuerdas inicia el aparente movimiento de la disposición de los círculos que, no solo se encuentran en un ligero desequilibrio en relación al rectángulo, sino que además se encuentran ordenados uno encima de otro, generando una progresión desde el fondo. Además, aunque las cuerdas cuentan con valor visual menor y no se perciben como parte de esta unidad pues parecieran accesorias al círculo de la guitarra (en vez de ser parte de este, se posan encima de él), estas inclinan el balance de la figura hacia la izquierda debido a su ubicación y tensión.

En el de 2019 se repite el caso de 2012 y 2015, aunque con diferencias. Aquí, la tensión por inclinación de la trompeta marca un claro vector direccional que afecta la dirección de lectura, aunque no la define. Existe una tensión además

entre quién inicia la lectura si el identificador visual o el instrumento pues, por un lado el instrumento posee tensión por inclinación como ya se mencionó, así como por el uso de la línea que hace (que se trató anteriormente); mientras que el identificador visual genera su propia tensión a través del marcado contraste que posee contra el fondo del cartel. Este último es el elemento más llamativo debido a este contraste y existe entonces una competencia de tensiones entre estos dos elementos que crea una tensión en sí misma al poseer valores relativamente equivalentes. Aunque generalmente se aprecia el valor de la tensión para generar dinamismo, en este caso esta tensión queda sin resolverse y deja un sentido de ambigüedad en esta parte del cartel.

El cartel de 2014 puede considerarse como el que mayores tensiones acumula. Entre estas puede contarse la cromática entre los colores contrastantes de los cuadrantes, el uso de la línea que ya se trató, la forma de la trompeta que puede entenderse como una deformación en términos de la forma misma, en tanto esta se aleja de la forma real otorgándole una curvatura que no es posible en el instrumento. En este sentido, el movimiento y la dirección de esta curvatura, así como la deformación que genera, conforman un punto de tensión que aporta en gran manera a la dinámica de esta imagen y se refuerza con la posición del instrumento así como con la interacción de este con el identificador visual y la forma que lo soporta.

Existe tensión también en la utilización de un punto de fuga como característica central del cartel. Este punto afecta un gran número de elementos y afecta tanto los vectores visuales, la dirección de lectura y la jerarquización; enmarcando este cartel en un uso diferente de la composición que se aleja de lo normativo.

Este punto de fuga o también de conversión, determina una relación diferencial entre el resto del cartel y el identificador visual y la forma que lo apoya. Este último, cuya forma soportante tiene una inclinación que genera un vector de dirección, pareciera salir con fuerza de dentro del cartel, despegando desde el punto de fuga. Se diferencia radicalmente en tanto la forma que lo soporta recrea una tridimensionalidad que la diferencia del resto del cartel de carácter bidimensional, también en que hace uso de planos mientras el resto hace uso de línea casi exclusivamente. El punto de fuga también actúa como convergente de estos planos, característica que le otorga un movimiento acelerado en tanto pareciera alargarse hacia o desde el punto de manera exponencial.

En el cartel de 2013 puede identificarse una relación entre la dirección de lectura y una forma que la vehicula. Como se explica en el análisis dedicado, la forma de espiral que surge del grupo de músicos y se curva hasta llegar hasta el identificador visual se convierte en un determinante de la dirección de lectura. Aunque en este caso no es posible afirmar que esta forma posee tensión, puesto que al ser una forma que se desprende de la interacción de los círculos del fondo, y ser circular en sí misma, no posee una inclinación en sí ni tampoco su forma de proporciones que sugieran tensión

pues es una forma muy cercana al círculo y por ende estable. Es el valor cromático que contrasta con el fondo el que le añade tensión, aunque esta sea tan leve como poca es la diferencia de este contraste. Aun así, posee el suficiente peso para dirigir la dirección de lectura por una variante más allá de la proximidad entre el grupo de músicos y el identificador visual (esta proximidad es suficiente para que en la lectura se pase del punto inicial arriba a la izquierda con los músicos, cuya unidad grupal lleva hacia el identificador visual; en todo caso esta forma de espiral la soporta).

Esta dirección, sin embargo, si adquiere un factor de tensión pues se conecta con la montaña en la base del cartel por detrás del identificador visual. Toda esta estructura conforma una línea que recorre la totalidad del cartel y que, en la inclinación que posee la parte inferior le confiere tensión y un movimiento que se desplaza desde el identificador visual (sector derecho) hacia la parte inferior izquierda.

En este sentido poco se habla de los carteles de 2015 y 2017. En el caso del primero el limitado número de elementos (músico e instrumento) y la mayoría del espacio ocupada por texto, hacen que se configure solo un vector de dirección que se añade a la dirección de lectura. Entre los elementos textuales no hay mayor interacción más allá del contraste que generan y los separa del fondo que, si bien es un elemento generador de tensión, esta no es decisiva puesto que la misma relación de contraste se repite en cada elemento textual así como en el identificador visual, quien es probablemente el que mayor uso hace de esta por estar ubicado también en una zona menos estable. Las líneas que generan los planos del fondo no generan una dirección específica y, si se leyera en cada una de ellas una tensión, esta se pierde entre el gran número de ellas que existe, como sucede cuando varias frecuencias reproducidas al mismo tiempo, si no tienen una armonía, se tapan o contrarrestan unas a otras generando una frecuencia de menor intensidad.

En el caso del de 2017, este es un ejemplo del menor uso de tensiones. No se encuentran factores que generen tensión tanto de forma, dirección o proporción. El saxofón se representa con toda fidelidad, este se presenta en una posición perfectamente vertical, al igual que los textos se organizan en orden vertical y los 3 planos que dividen el espacio tienen pesos relativamente iguales (debidamente equilibrados entre cantidad de elementos y sus posiciones en zonas más o menos estables) cuyas divisiones son marcadamente débiles. Existe el contraste que genera el color del saxofón con el fondo, sin embargo, es un contraste menor ya que el mismo instrumento tiene gran influencia sobre su color desde el color de la luz del escenario. Encima de esto, estos colores se complementan lo que reduce el efecto tensionante del contraste. Por esto, este cartel es un ejemplo de una imagen estática con muy poca tensión y marcadamente equilibrada.

Por su parte, el cartel de 2016 es un ejemplo del uso de la tensión que sobrepasa lo normativo (apoyado en las direcciones de lectura) generando un movimiento armónico y organizado, aunque

de manera diferente al de 2014. Mientras en este el movimiento generalmente va hacia o desde el punto de fuga, en el de 2016 e movimiento se presenta cíclico, ampliamente apoyado por las formas curvas del contorno de la forma central, cuyos movimientos y el apoyo que reciben de otros elementos ya se ha explicado.

Queda explicitar las diferencias entre estos dos movimientos y sus relaciones. Ambos sobrepasan lo normativo, y ambos se conjugan desde interesantes relaciones que hacen uso de distintos elementos icónicos. Esencialmente, el movimiento hacia un punto de fuga ayudado por el factor más tenso del cartel que es el uso de la línea, hace que el movimiento en este cartel sea de una cualidad más libre, incluso improvisada o azarosa (aunque esto no sea cierto, pues un gran cuidado fue utilizado en la composición del mismo; en todo caso no es aspecto negativo), mientras que, por su lado, el movimiento del de 2016 es más orgánico, cíclico y organizado. Donde uno es más agresivo y errático, el otro es suave, fluye.

Ambos aspectos pueden relacionarse a aspectos de la materia que supone la música. Como explicó en entrevista para este proyecto la diseñadora Cristina Aza, el escuchar música jazz y de géneros afines, es un insumo esencial en la creación de estos carteles. La influencia de lo musical puede verse reflejado en estos aspectos compositivos.

Cabe resaltar también la relación entre el concepto de la temporalidad en la imagen aislada que hace Justo Villafañe. Explica que el uso que hace esta del esquema real del tiempo, es aproximarse a la simultaneidad en lo representado, a partir de la creación de tensiones que confieren movimiento dentro del espacio cerrado propio de este tipo de imagen. Estos dos carteles son un ejemplo especial de la reflexión de esta simultaneidad, que puede verse claramente en el tipo de movimiento que comunican.

Posibles implicaciones del análisis de carteles

Partiendo de la intención primordial de esta investigación y del análisis de carteles, aquella de caracterizar y conocer el funcionamiento de la gráfica de los carteles del Pastojazz relacionándola con la cultura; cabe derivarse una connotación particular.

El elaborar un repertorio gráfico a partir de los carteles y elucidar unas constantes de diseño a partir del modelo de análisis, pareciera implicar que es posible la reducción de la totalidad de la gráfica de estos carteles (y de los carteles mismos) a una serie de variables, conceptos y funciones relacionales a partir de cuya interacción se genera el cartel.

La intención de esta investigación no es el reduccionismo, ni se pretende decir o concluir que se ha abarcado la totalidad de las posibilidades gráficas y de composición a través de estas variables. Si puede decirse que el entendimiento que se ha tratado de generar

a partir de este análisis no es más que aquel que las herramientas propuestas y sus naturales limitaciones han posibilitado y cuya intención es la de generar conocimiento y aportar en el proceso comunicativo que involucra al cartel en la organización del Pastojazz.

Cabe también, y teniendo en cuenta el desarrollo del panorama actual, relacionar esta aparente reducción a variables y relaciones del cartel con el auge de las inteligencias artificiales y, más específicamente aquellas de tipo generativo usadas en la creación de imágenes, cuyo mecanismo de funcionamiento encajaría de manera natural con los criterios generados por esta investigación de manera que a partir de estos y un conocimiento del uso de estas IAs pudiera generarse perfectamente un cartel cuyo propósito sea la promoción de un evento de jazz y de esa manera obviarse el trabajo de un diseñador.

Teniendo este punto en mente, el autor tuvo la posibilidad de asistir a un taller formativo en IAs de generación de imágenes (Stable Diffusion) que impartió el docente de Unicesmag Wilmer Zambrano Guerrero el día 13 de abril de 2023. Con su asesoría se indagó en las posibilidades de usar los criterios generados en esta investigación en un modelo basado en Stable Diffusion.

A partir de esta experiencia cabe realizar las siguientes anotaciones.

Por una parte, el reemplazo del diseñador o de la persona creativa no es factible, en tanto salta a la vista que los criterios aquí generados se limitan a lo formal y semántico, sin tener en cuenta (también sin que exista una forma factible de analizar desde el diseño morfológico) los factores netamente humanos que influyen en la creación.

La motivación, la creatividad, el ingenio, la habilidad en la busqueda de soluciones, la conexión con y sensibilidad por el contexto, el impulso de innovación son aspectos fundamentales en la creación de un cartel que hacen que este sea una pieza única y efectiva, logrando un amplio rango de posibilidades sin que llegue a ser siempre la misma imagen. Todos estos aspectos son altamente dificiles de ingresar en el motor de una IA que, en cierta manera, se limita mezclar y remezclar todo aquellos que los humanos ya han hecho.

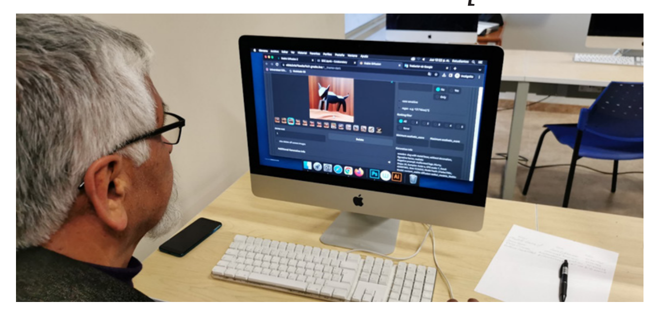
Por otro lado, debe reconocerse que gran parte del éxito en la generación de imágenes a partir de IAs, yace en gran medida en la habilidad que la persona que ingresa prompts y configura las diversas características de la herramienta tenga. Si bien el amplio flujo de información está a disposición de la persona, es vital la habilidad para saber manejarlo.

Otro aspecto a tener en cuenta es que existe la posibilidad de modificar, ajustar y configurar un modelo que logre una mayor exactitud en la creación de carteles pero esta tarea llevaría bastante tiempo (más de aquel disponible en una capacitación de un día) y requeriría (aunque no es un factor esencial pero sí de gran peso) el uso e ingreso de las imagenes de los carteles que son propiedad exclusiva de Pastojazz y su autora de quienes se requeriría su permiso.

En síntesis, no es la intención de esta investigación convertirse en el elemento que permita alimentar estos modelos de IAs (sobre cuya creación y fuentes de entrenamiento existe bastante controversia, especialmente en la violación de los derechos de autor de las imágenes) por medio de los criterios generados, ni tampoco es su intención reducir la creación de estos por demás útiles medios de comunicación a una serie de variables y relaciones.

Figura 51-54

Evidencia de asistencia a la capacitación sobre Stable Diffusion Z.











Fuente: Wilmer Zambrano Guerrero

Fuente: Creación propia.

Tipografía

Dentro del análisis de resultados cabe también analizarse lo que sucede con la tipografía en estos carteles. Vale antes anotar que, en un principio, esta investigación contempló ejercer un análisis exhaustivo de la tipografía asignándole diversas variables desde las cuales caracterizarla en aras de conocer su uso y sus significados. Sin embargo, a medida que se avanzó con el análisis, se hico menester hacer una diferenciación entre la tipografía como vehículo y como sujeto en sí misma.

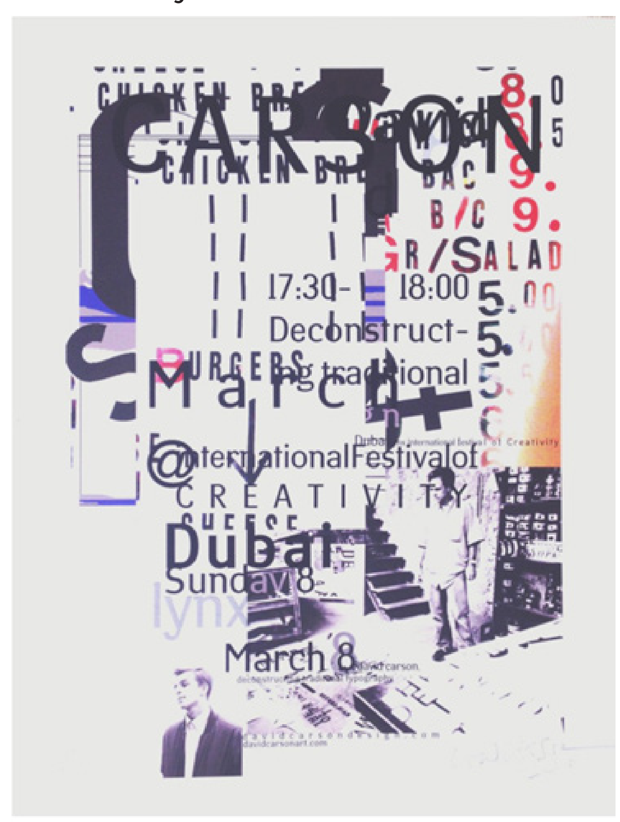
En tanto vehículo puede entenderse a la tipografía como ha sido usada mayormente: como el medio ideal por el que se transmiten mensajes verbales a través de la imagen. En este sentido la tipografía toma un lugar subyacente o secundario al mensaje como tal. Esta se debe adaptar y debe facilitar la lectura del mensaje, eliminando cualquier posible inconveniente en su lectura. Como tal, toma un lugar secundario de tal manera que esta no se nota cuando hace bien su trabajo. Gran dedicación se impone en el ajuste de diversos valores que optimizan dicha legibilidad, así como en la elección de una tipografía acorde temáticamente al mensaje y al tono de la imagen (cartel en este caso).

Por otro lado, en tanto sujeto en sí misma, el uso de la tipografía sobrepasa el de instrumento por el cual entregar un mensaje verbal de manera efectiva y se contempla el uso de esta como una imagen en sí misma, como una forma gráfica que no se subyuga al mensaje que entrega. En este sentido cobra importancia lo gráfico y morfológico de la misma.

A pesar de esto, puede encontrarse una incompatibilidad entre entregar un mensaje verbal eficientemente y usar la tipografía como un elemento gráfico en la imagen, como se explora en los siguientes ejemplos, temáticamente relativos al cartel y al jazz.

Figura 55

Cartel para el Dubai Festival of Creativity.



David Carson, 2015. Fuente: https://www.semanticscholar.org/paper/The-Post-Alphabetic-Poster-Deconstructing-a-print-Hvambsahl/e262c9bf365962cf4050743cd6fbe4939d51d762/figure/5

Puede empezarse por el ejemplo de David Carson, un diseñador que alcanzó gran fama en las décadas de los 90s y 2000s debido a su estilo disruptivo precisamente en el uso de la tipografía. Gran parte de este radicaba en ejercer desde la intuición un uso de la tipografía que no se subyugara al hecho de entregar un mensaje verbal, sino que pudiera participar de la comunicación de otros factores como la acción o la emoción. En este sentido se generó grandes críticas, en tanto este uso de la tipografía, cuando aún debía entregar un mensaje, lo hacía de manera que incentivará al lector a hacer un esfuerzo por descifrar el mensaje, que se ponía en segundo lugar al uso formal de la tipografía como parte elemental de la imagen.

Roberto Gamonal (2004) lo llama un "uso no convencional de la tipografía". David Carson trabaja en el valor de las palabras como imágenes y no solamente en su valor instrumental para transmitir un mensaje textual. En este sentido ejerce una rebeldía en contra del uso normativo de la tipografía, una especie de academicismo que resguardan ciertos entes, quienes se escandalizaban por el uso que este diseñador hace de la tipografía. Incluso, él mismo ha mencionado que incluso se obvia el consabido paso de conocer el orden o las normas para poder luego saltarlas o romperlas (de manera relacional a cómo en esta investigación, los elementos icónicos y sus relaciones compositivas se asumen desde una composición normativa que permita tener conocimiento de una base para poder reconocer luego cuando hay un rompimiento de esta).

Según el análisis que hace Gamonal (2004) del uso de la tipografía que hace este diseñador, puede encontrarse cómo se transgrede la tradición de la tipografía de subyacer al mensaje, poniéndola de frente como recurso gráfico y pidiendo del lector que no ocupe un lugar pasivo, sino que lo reta a analizar y descifrar. No propone que se dificulte la lectura por el simple hecho de hacerlo o de que es posible. Pretende que si un diseño es lo suficientemente llamativo, esto será estímulo para que el lector se detenga a analizarlo y adentrarse en él, saliendo de este no solo con el tradicional mensaje verbal sino con una capa extra de significación a partir de la emoción e intuición con que imbuye sus composiciones tipográficas.

El ejemplo de este diseñador y su análisis no se traen a colación en vano, sino por dos razones: por un lado, para contrastar el uso normativo de la tipografía con una vía de posibilidad de su uso (que de por sí ya cuenta con un grado de afinidad con el proyecto, por su uso en cartelística); y por otro, como introducción en términos teóricos de un referente de gran afinidad con la temática que se verá más adelante.

En este sentido, la observación que hace la presente investigación es la de que la tipografía

Figura 56

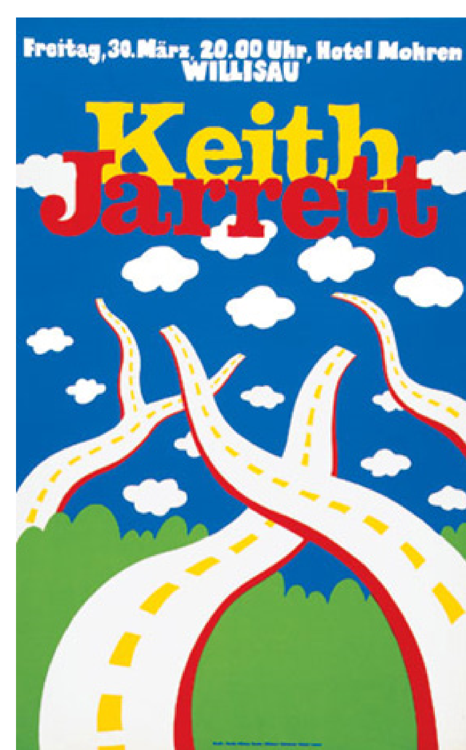
Cartel para el Spontaneous Music Ensamble.



Klaus Troxler, 1969. Fuente: www.troxlerart.ch/details.php?bild_id=234&border=1

Figura 57

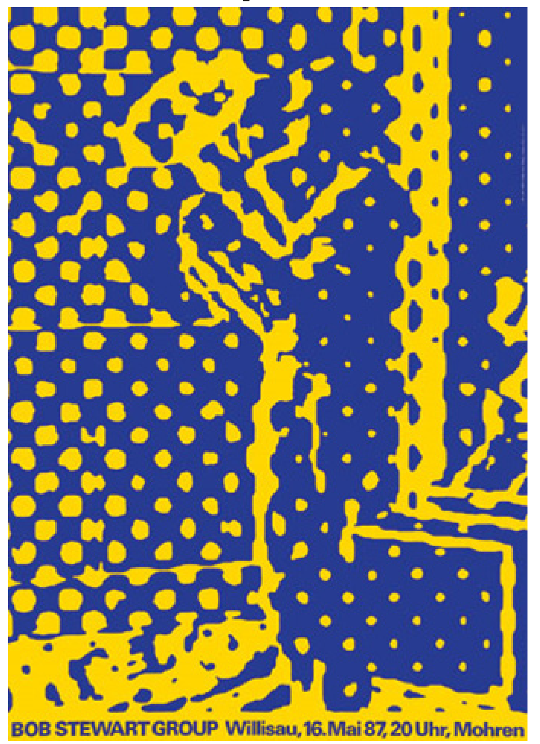
Cartel para Keith Jarrett como solista.



Niklaus Troxler, 1973. Fuente: www.troxlerart.ch/details.php?bild_id=41&border=1

Figura 58

Cartel para el Bob Stewart Group.



Niklaus Troxler, 1987. Fuente: www.troxlerart.ch/details.php?bild_id=108&border=1

es susceptible de convertirse en un elemento icónico que sobrepase lo normativo y subyugado a la entrega de un mensaje verbal o textual; y que puede ser un potencial vehículo para la exploración de variaciones e innovaciones desde lo hasta ahora analizado desde los elementos icónicos y la composición, así como un vehículo para la reflexión del sinnúmero de factores provenientes del contexto cultural del Pastojazz, algunos de los cuales se explicitará más adelante.

El espacio del cartel del Pastojazz, aparte de contar con una riqueza contextual y cultural única; es idóneo para la exploración de una tipografía que tenga oportunidad de convertirse en un elemento gráfico, de converger con tensión dinámica y movimiento, de componer sinestesias y de comunicar emociones y aspectos sensibles provenientes de la música. Esto no quiere decir que se abandone la tipografía legible, sino que se dé un espacio para que coexistan ambas formas.

Con esto en mente, es propicio traer a colación la cartelística de Niklaus Troxler, quien es una inspiración para la creación de este proyecto y para el proceso de su autor.

Niklaus Troxler es un diseñador de origen suizo que se ha convertido en un icono del diseño de carteles debido a su extenso trabajo en la cartelística del Jazz Festival Willisau. Troxler quien es oriundo de Willisau y graduado de Estudios de Diseño Gráfico de la Universidad de Lucerna, comenzó a hacer carteles para conciertos de jazz desde temprano en sus años de estudiante. En un recuento de su propio proceso Troxler (2012) en entrevista con Catherine Bürer, comenta que comenzó tratando de encontrar metáforas que representaran una agrupación específica, luego comenzaría a buscar representar los sonidos y ritmos de la agrupación, en tanto que en la actualidad, busca estructuras en la fotografía y la tipografía.

Para ejemplificar este proceso, puede verse tres ejemplos de tres etapas distintas de su carrera.

Como se aprecia en las figuras 56, 57 y 58 se explicitan diferentes momentos de la carrera de Troxler. Específicamente en la figura 56 se

Figura 59

Cartel para el McCoy Tyner Sextet.



Klaus Troxler, 1980. Fuente: www.troxlerart.ch/details.php?bild_id=75&border=1

Figura 60

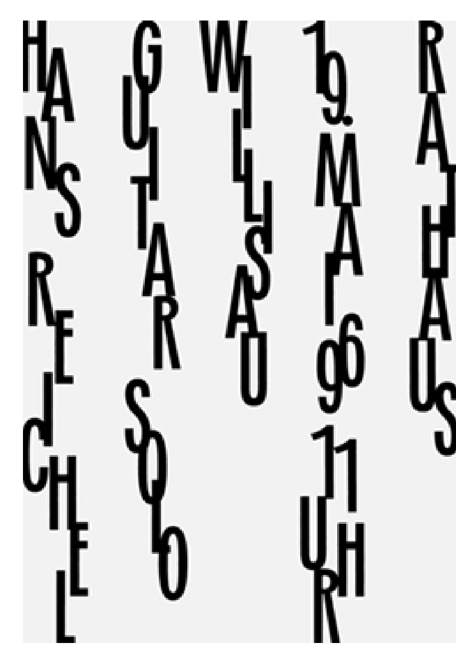
Cartel para Pachora.



Niklaus Troxler, 2002. Fuente: www.troxlerart.ch/details.php?bild_id=214&border=1

Figura 61

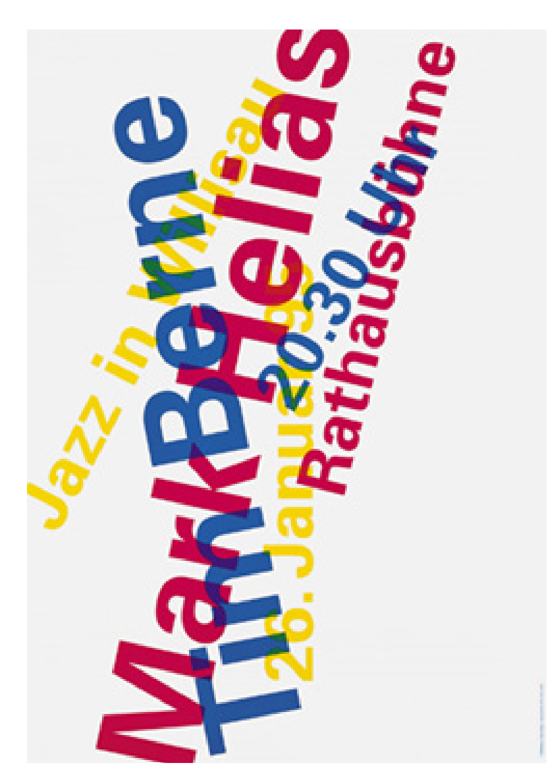
Hans Reichel Guitar Solo.



Niklaus Troxler, 1996. Fuente: www.troxlerart.ch/details.php?bild_id=756&border=1

Figura 62

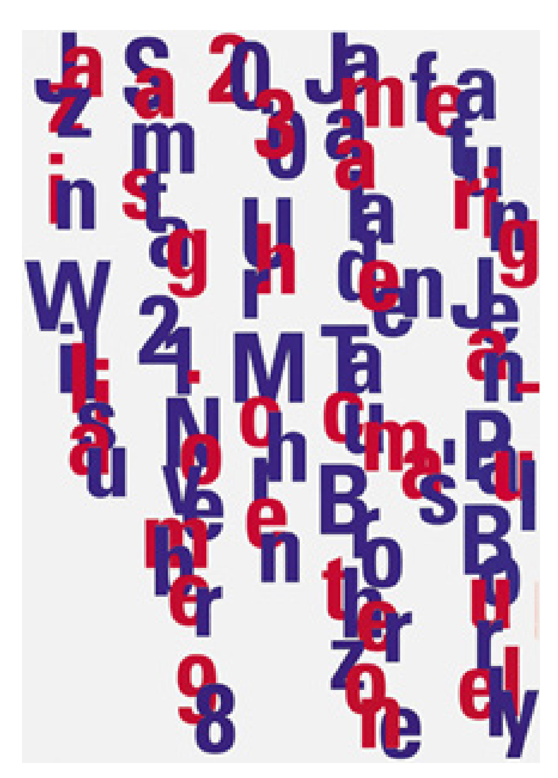
Cartel para Tim Berne-Mark Helias.



Niklaus Troxler, 1995. Fuente: www.troxlerart.ch/details.php?bild_id=754&border=1

Figura 63

Jamaaladeen Tacuma's Brotherzone



Niklaus Troxler, 1998. Fuente: www.troxlerart.ch/details.php?bild_id=840&border=1

aprecia su propio concepto de una metáfora para representar la música. La imagen se presenta con un efecto difuminado y los personajes apenas representados por un sector iluminado por una luz tenue en un escenario. Solo utiliza dos colores y es destacable el formato poco usual que representa una dualidad en la música, dos voces que se reflejan pero también se contrastan. En general la imagen usa mínimos recursos para la representación.

En la figura 57, se aprecia un cartel de más adelante en la carrera de Troxler. En este se hace una asociación de la música del artista con diversos caminos que ascienden y se ramifican como árboles. Estas vías de sonido se entrelazan, ascienden e interactúan y las respalda un campo de nubes que marcan un ritmo propio pero no cuadrado (piénsese en un polirritmos, por ejemplo 12/8 usada en ocasiones por Keith Jarrett, en vez de un ritmo regular de 4/4). Las características sonoras de la obra de Keith Jarrett pueden verse reflejadas en estas interacciones que, aunque usan ciertos elementos para identificar cada elemento (lo que puede ser una figura de personificación) se destaca que sus interacciones reflejan estas cualidades.

De la misma forma, la figura 58 refleja un uso más experimental de la forma, que, en un estilo similar al puntillismo, encuentra la estructura de la fotografía y la representa a través de puntos que, debe notarse, no son iguales. Estos varían en valor y dicha variación se corresponde con las zonas de luz y sombra así como con el color de los puntos. Solo usa dos colores, que contrastan, representan la variación lumínica y son complementarios. Sin embargo los puntos siguen siendo puntos, es su interacción en la unidad de la imagen la que da la forma que se comunica y que representa el referente que supone la fotografía real.

Sirviendo esto como preámbulo, esta breve incursión en la carrera de Troxler tiene como propósito llegar al punto de su obra en el que hace un uso experimental de la tipografía en el mismo sentido que analiza Gamonal en la obra de Carson.

En la figura 59 se aprecia un cartel para el McCoy Tyner Sextet que hace uso enteramente de tipografía. De entrada puede verse que en este la tipografía no solo se usa para entregar un mensaje verbal muy concreto (que, nota aparte, no ha perdido legibilidad) sino que se utiliza también como un elemento gráfico y forma en sí misma. Es notable como entre las contraformas de las letras se generan formas en sí mismas que contrastan con dichas letras de forma armoniosa, no obscurecen la lectura sino que enriquecen el contraste y la diferencia entre cada letra. Es notable que incluso queda espacio para deformar ciertos espacios de manera que se generan flechas entre las letras, directamente un vector direccional que dirige la lectura, pero además, juega también con ella, puesto que hay flechas que apuntan en direcciones contrarias.

El color se reduce a dos tonos que contrastan y son complementarios. Este contraste acentúa la diferencia entre cada letra y permite posicionarlas muy cerca unas de otras, lo que aumenta la dinámica de estas y genera una recreación de profundidad al estar unas más al

frente (generalmente las de color amarillo); así como crear una variación de secuencialidad que genera un ritmo marcado en el cartel.

Sobre todo esto y sobre el hecho de componerse puramente de tipografía, se destaca el hecho de que el mensaje no se obscurece sino que los mismos componentes y habitantes del espacio plástico son el mensaje.

En la figura 60, la tipografía se utiliza de manera similar al cartel anterior, aunque en este caso el contraste es marcadamente diferente, el tono es más frio aunque las ubicaciones estrechas todavía existen, también hay espacio entre letras mayores. Una diferencia sobresale, y es que en este cartel se entrega un mensaje verbal más extenso que en el anterior y por ende la legibilidad se complejiza, lo que puede elucidarse como un factor clave en el funcionamiento de carteles tipográficos. Este factor puede intercambiarse y entenderse como una relación inversa, a mayor sea la cantidad de texto menor será la legibilidad o bien menor deberá ser la intervención gráfica de la tipografía.

En la siguiente figura 62, se encuentra de nuevo un uso exclusivo de tipografía. En este se usa los colores primarios sobre un fondo blanco y el juego de tipografía no se da entre las letras individualmente sino entre las palabras como tal. Se puede entender la palabra normal como un rectángulo generalmente alargado en su base, lo que por un lado le confiere tensión y por otro le confiere la posibilidad de delimitar un vector direccional. Este, si bien es el mismo que el de la dirección de lectura, al girarse obtiene la posibilidad de usarse como en este cartel.

Las palabras se encuentran giradas aproximadamente 90 grados en dirección opuesta a las manecillas del reloj, por lo que su dirección que generalmente es la de lectura, ahora apunta pronunciadamente hacia arriba. Cada palabra tiene una dirección diferente, y cuando el diferencial crea tensión, estas se encuentran componiendo una unidad que puebla la parte izquierda del cartel.

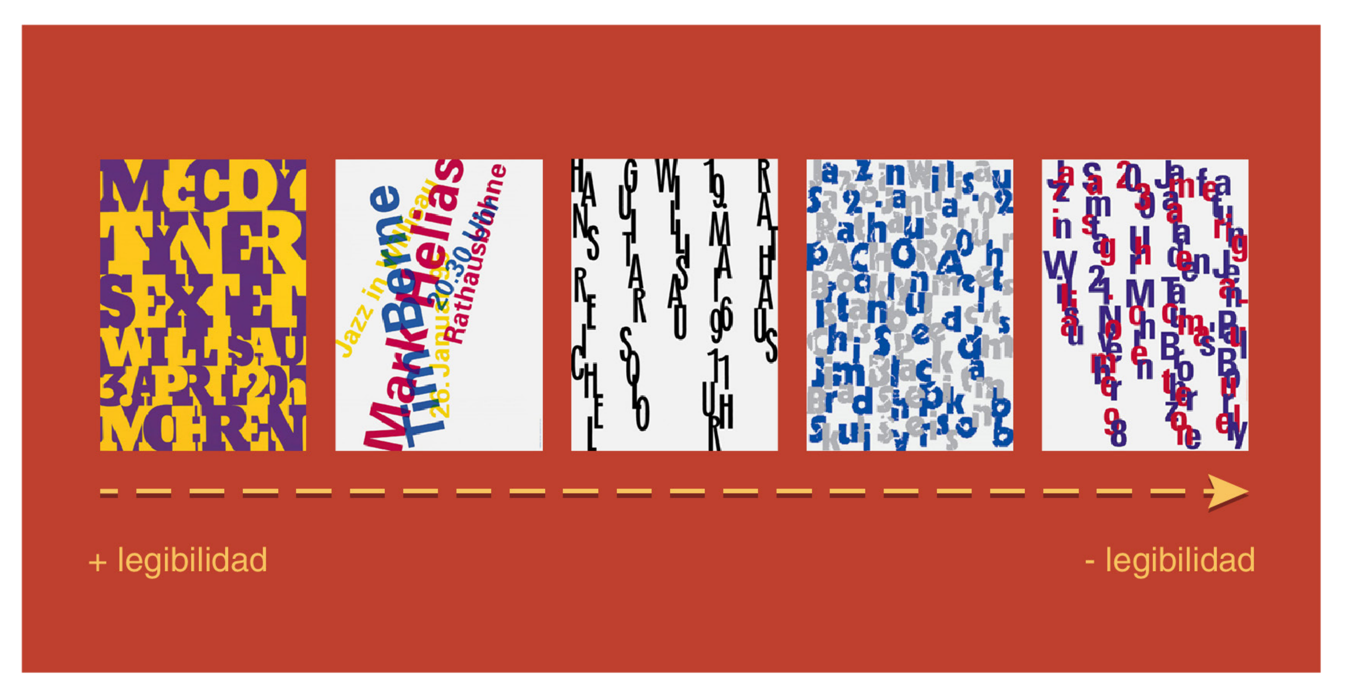
Se resalta también el uso de las palabras en dirección vertical hacia abajo, contrario al uso tradicional. Esto crea una serie de vectores a manera de columnas a lo largo del cartel, aunque se conserva la dirección de lectura de izquierda a derecha.

El texto aún es legible, aunque esto se dificulta ligeramente en las partes en que las palabras se entrecruzan y los colores hacen difícil la diferenciación. Esta se complica también puesto que estos son colores primarios y como tales, ejecutan su debida interacción al sobreponerse unos a otros como ocurre al mezclar pintura de estos colores en la vida real. Sin embargo, el mensaje es lo suficientemente breve y concreto para no dificultar demasiado la lectura.

En seguida se tiene la figura 40. En este cartel se pueden apreciar varios elementos. Por un lado,

Figura 64

Relación entre legibilidad y carteles tipográficos de Klaus Troxler.



Creación propia

la tipografía es distinta de aquella del cartel para el McCoy Tyner Sextet, en el que la tipografía era serifada y con un grosor considerable lo que acentuaba las curvaturas de las letras y el juego con la contraforma. En este caso, la tipografía es delgada y palo seco, además no cuenta con la diferencia de color de la que hacía uso el otro cartel por lo que en este la legibilidad se dificulta al confundirse el cuerpo de una letra al encontrarse y fusionare con otra.

El cartel se presenta en un solo tono, usando solo tipografía. El mensaje de nuevo es concreto y simple, lo que contrarresta la posible dificultad de leerlo. Aun así, el cartel supone realizar un esfuerzo por comprender el mensaje.

Por último, en la figura 63, sucede algo similar a la anterior. La tipografía es palo seco, pero se evita la confusión de caracteres al utilizarse diferentes colores para cada letra. Los colores no tienen una interacción como el cartel de 1995 que hacía uso de los colores primarios, por lo que no se generan estas interacciones entre letras.

Se repite el uso de las palabras verticales conservando el sentido de lectura de izquierda a derecha, aunque en este cartel los pilares que generan las palabras se distorsionan convergiendo hacia la zona inferior derecha. Este movimiento genera que se pierda la dirección única de cada pilar y se complejice la lectura. Este factor se aúna a un mensaje más complejo que los anteriores.

La interacción de factores cambia en este cartel. Aunque se conserva una dirección de lectura y se contrarrestan confusiones debido a la forma de la tipografía con el uso del color, la dirección de las palabras y su disposición (en este se ubican las letras más cerca unas de otras que en otros carteles) hacen que sea uno de los más difíciles de leer, generando que se el lector deba detenerse y esforzarse para comprender el mensaje.

Conclúyase de estos diversos factores y ejemplos que es posible el uso de la tipografía cercano a lo no convencional, añadiéndole carácter a la tipografía a través de la forma, tensión, ritmo, color, interacción compositiva con otros elementos; sin que se pierda la legibilidad. En esta pequeña muestra puede evidenciarse el uso de la tipografía desde lo legible hasta lo más complejo de leer.

Puede pensarse en asociaciones entre el ritmo que adquieren las palabras y letras en el cartel de 1998 para Jamaaladeen Tacuma's Brotherzone. Una asociación que puede unir la cualidad polirrítmica, funk, festiva e improvisante de la agrupación, aunque es de juicio de esta investigación que estas asociaciones no se dan en el campo de la lectura inmediata del cartel ni de la persona que no sea familiar con la música de la agrupación. Sin que se den estos elementos, un cartel de este tipo puede resultar alienante o simplemente no interesante, con lo que no llama la atención cumple menos su propósito.

Este breve análisis de algunos carteles de Klaus Troxler sirve como insumo a esta investigación para leer el fenómeno de la tipografía en el cartel para jazz y contrastarlo con el análisis del cartel del Pastojazz así como proponerlo como horizonte o guía para la exploración de dicha relación en el contexto del cartel para el Pastojazz.

A manera de resumen, lo propuesto consiste en la consideración de un uso menos normativo de la tipografía en el cartel, que pueda condensar en sí la entrega de un mensaje verbal concreto con el juego entre los diversos elementos icónicos así como las relaciones compositivas. Los ejemplos analizados sirven como muestra de lo que se puede lograr y los problemas que se pueden encontrar desde otros escenarios afines al de Pastojazz. Queda este como una proposición de esta investigación a futuras versiones del festival Pastojazz.

Como conclusión, esta investigación quisiera cerrar recalcando dos aspectos. Por un lado, considerar el contexto y el lugar que se ha venido ganando el festival Pastojazz, la diversidad de ámbitos y relaciones que se gestan en dentro de él y el papel que puede jugar el diseño gráfico en el estudio del cartel así como el aporte desde los insumos que genera el análisis del mismo.

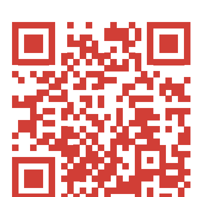
Por otro lado, reiterar el fértil campo de la relación entre imagen y sonido y su aplicación en el espacio del cartel. Como exclama Troxler (2012): "The influence of Jazz in my poster design is enormous. I think everything that attracts me in Jazz music, I can transform in my Design: Rhythm, structure, sound, colour sound, interaction, composition, contrast, individuality, etc, etc. [...] I can say: My roots are in my record player!".

Presentación

La presentación que acompañó la sustentación de este trabajo se concibió con un doble propósito: el de servir en la sustentación y también como un resumen sintético de lo abarcado en esta investigación.

Para usarlo como un apoyo en la lectura de esta investigación se ha puesto a disposición del lector accediendo al siguiente link o escaneando el código.

Accede a la presentación que acompañó la sustentación de esta investigación aquí:



https://archive.org/details/AMMCarPJ1219

Bibliografía

Dondis, A. D. (2017). La sintáxis de la imagen. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Panofsky, E. (s.f.). Estudios sobre iconología. 1962: Titivillus.

Samara, T. (2014). Design Elements: A graphic style manual. Beverly: Rockport Publishers.

Referencias

Aguilera, J. G. (2010). Jazz en Bogotá. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.

Ángel Pérez, D. A. (2011). La hermenéutica y los métodos de investigación en ciencias sociales. Estudios Filosóficos, 9-37.

Arteaga, J. (8 de septiembre de 2017). Radio Gladys Palmera. Obtenido de PastoJazz y los tiempos modernos: https://gladyspalmera.com/la-hora-faniatica/pastojazz-y-los-tiempos-modernos/

Barthes, R. (1990). Elementos de Semiología. Barcelona: Paidós.

Bermúdez, E. (El jazz colombiano, todavía sin historia). 2008. Ensayos: Historia y teoría del arte, 152-155.

Chicago, D. M. (s.f.). Program of the Staatliche Bauhaus in Weimar, Walter Gropius, 1919. Obtenido de https://bauhausmanifesto.com

Coronado e Hijón, D. (1997). El cartel contemporáneo: entre el consumo y la ideología. Questiones Publicitarias, 31-39.

Duque López, P. J., Reyes Sarmiento, C. A., Greiff Tovar, B. A., Peters Rada, V. E., & Almanza Lamo, J. D. (2009). Cartel Ilustrado en Colombia 1930-1940. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

Fernandez, R. (2006). From Afro-Cuban Rythms to Latin Jazz. Berkeley: University of California Press.

Galíndez Giraldo, L. (2009). EL CARTEL COMO REPRESENTACIÓN CULTURAL; Análisis morfosemántico de una muestra de carteles culturales. Cali: Universidad Autónoma de Occidente.

Gamonal, R. (2004). David Carson contra Aristóteles: Análisis retórico del diseño gráfico. Razón y Palabra(37).

International Poster Gallery. (2021). International Poster Gallery. Obtenido de A brief history of the poster: https://www.internationalposter.com/a-brief-history-of-the-poster/

Jurado, J. (17 de septiembre de 2017). Radio Nacional de Colombia. Obtenido de https://www.radionacional.co/cultura/pasto-ciudad-que-se-mueve-al-ritmo-de-jazz

Morelos Villegas, J. M. (2017). El cartel político en México: memoria, reflexiones e inflexiones. Creación y Pensamiento, 1-10.
Oliver, R. I. (2009). TRAVESÍA Hibridación y viajes del jazz en Colombia y su influencia en la música local. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Ortega, R. (2018). Los elementos morfológico-visuales del Carnaval de Negros y Blancos de Pasto, modalidad carroza, y su relación con la industria cultural y creativa. Manizales: Universidad de Caldas.

Ortiz Ocaña, A. (2015). Enfoques y métodos de investigación en las ciencias sociales y humanas. Bogotá: Ediciones de la U.

Plazas, H. (20 de noviembre de 2009). Ponencia: La ciudad de Pasto del siglo XXI a través de sus cartelistas. Aproximaciones a la obra de tres cartelistas jóvenes de la ciudad. La Ciudad y sus lugares. Prácticas y representaciones. Pasto, Nariño, Colombia.

Riaño, C., De la Rosa, J., & Bermúdez, D. (2010). Metodológias para el diseño de cartel social desde América Latina (1 ed.). Bogotá , Colombia : Universidad Nacional de Colombia .

Robledo, A. (s.f.). Observatorio Cultura y Economía. Obtenido de Entrevista a Beatriz Monsalve secretaria general del Circuito Jazz Colombia: https://culturayeconomia.org/blog/entrevista-a-beatriz-monsalve-secretaria-general-del-circuito-de-jazz-colombia/

Rodríguez López, M. I. (2005). Universidad Complutense de Madrid. Obtenido de Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología: https://www.ucm.es/data/cont/docs/1888-2019-12-01-INTRODUCCION_GENERAL_A_LOS_ESTUDIOS_ICON.pdf

Rosales Donayre, M. S. (2015). Teoria.com. Obtenido de https://www.teoria.com/es/articulos/texturas/

Sampieri, R. (2014). Metodología de la investigación Sexta edición. McGraw-Hill Education.

Tabuenca Bengoa, M., González-Díez, L., & Puebla Martínez, B. (2020). Propuesta metodológica para el análisis gráfico, tipográfico y cromático de carteleria. Pensar la publicidad, 269-280.

Troxler, N. (3 de 2012). Designing for music. (C. Bürer, Entrevistador)

Turtulici, R. (2015). Investigación en ciencias sociales en el siglo XXI. Obtenido de https://sites.google.com/site/investigacioncsociales/investigacion-empirico-analitica-1

Villafañe, J. (2006). Introducción a la teoría de la imagen. Ediciones Pirámide.

Yepes, J. (2018). LA RETÓRICA DEL CARTEL El discurso visual en la enseñanza del diseño gráfico. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Zapáta Garcés, J. E., & Carantón Sánchez, I. J. (2012). El arte en el cartel publicitario. Estudio iconológico e iconográfico del cartel en Colombia desde 2000 hasta 2010. Ciencias sociales y educación, Vol 2, No. 3, 65-84.